

# CAHIERS DU SUD

## SOMMAIRE

24. JUL. 1959

### LES INCONNUES POÉTIQUES DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

LÉON-GABRIEL GROS. *Poésie bien-disante, Poètes maudits*  
JEAN ROUDAUT. *Les logiques poétiques au XVIII<sup>me</sup> siècle*

*Documents et fragments divers de :*

F.-C. PANARD, J.-J. VADÉ, CHARLES COLLÉ,  
CLAUDE CHERRIER, A. DE PIIS, ARNAULD BERQUIN,  
DE BROSSES, COURT DE GEBELIN, R. P. CASTEL, PONCELET  
recueillis par JEAN ROUDAUT

RENÉ MÉNARD ..... *Carnet Secret*  
ROBERT MARTEAU ..... *Charente*  
RENÉ-GEORGES LEUCK ..... *Poèmes*  
CHRISTIAN GALI ..... *Surface d'un amour*  
JEAN ROBLÈS ..... *Jours Kabyles*  
GEORGES PIROUÉ ..... *Philémon et Baucis*  
HERWIG HENSEN ..... *Poèmes*  
(traduits et présentés par FR. CLOSSET)

## ESSAIS

ARMAND JACOB ..... *Poètes de Compétition*  
JEAN BRUN ..... *Machinisme et Erotisme*

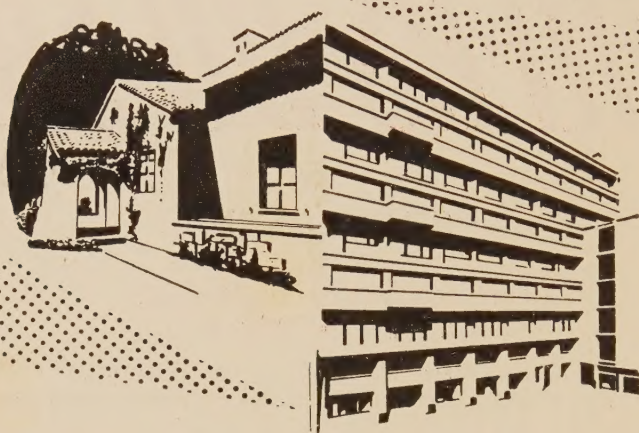
## CHRONIQUES

par LÉON-GABRIEL GROS, PIERRE GUERRE,  
GUY CHAMBELLAND

*Les Livres — Notes*



LA PLUS IMPORTANTE ORGANISATION  
FRANÇAISE DE CONSTRUCTION PRIVÉE



# LA SAVOISIENNE

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 121.600 000 FRANCS

32, LA CANEBIÈRE . MARSEILLE . CO. 27-06 - 27-24 - 66-14

*construit et livre*

EN PROVENCE DES APPARTEMENTS  
DE 3 A 8 PIÈCES AVEC TOUT LE CONFORT  
MODERNE ET TOUTES LES POSSIBILITÉS DE CRÉDIT

PRÊTS CRÉDIT FONCIER • PRIME A LA CONSTRUCTION • LOI LOUCHEUR  
RENSEIGNEMENTS ET DEVIS GRATUITS

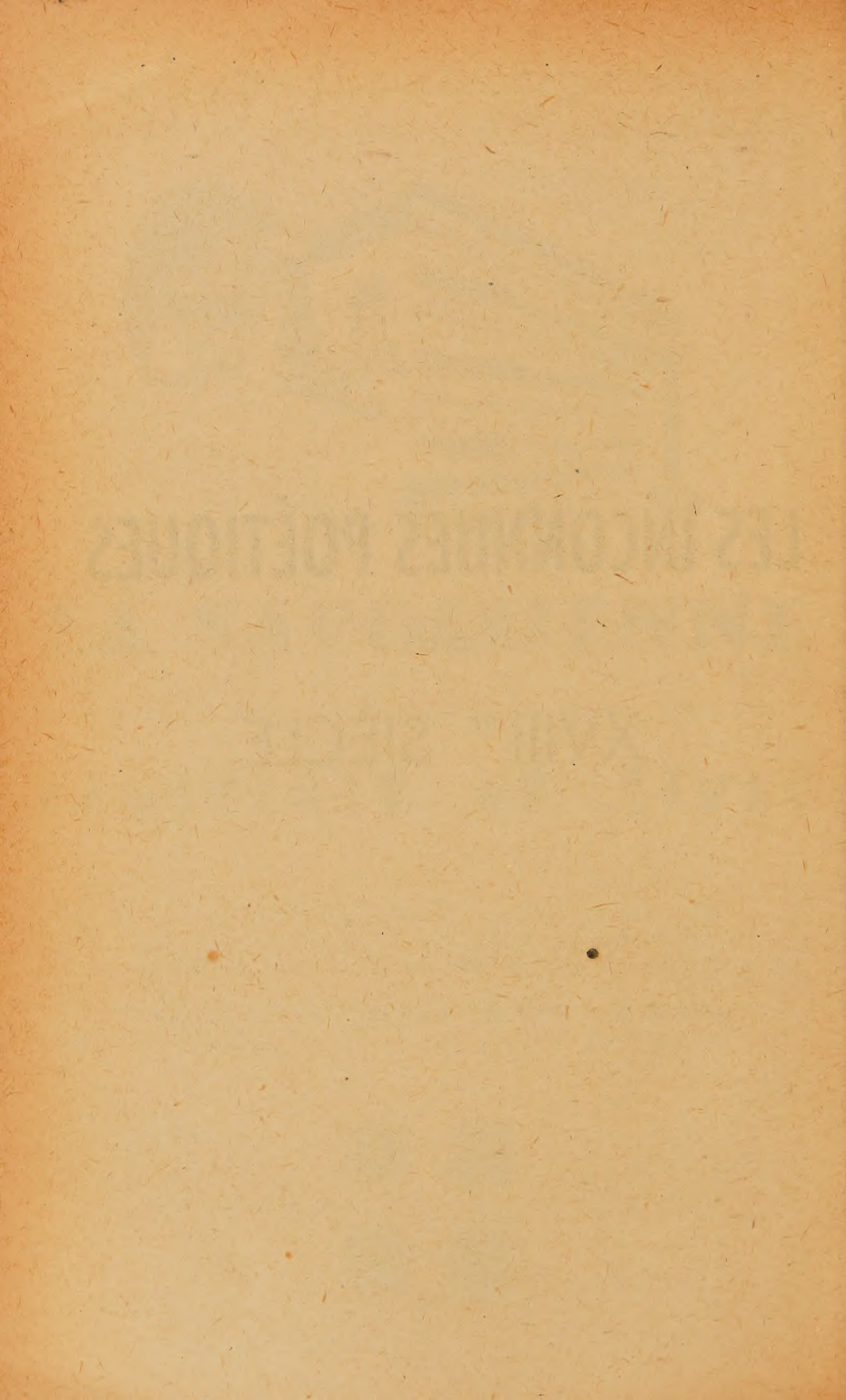
PLUS DE 1.800 RÉFÉRENCES DANS LA RÉGION

55

# LES INCONNUES POÉTIQUES

D U

XVIII<sup>me</sup> SIÈCLE



## POÉSIE BIEN-DISANTE POÈTES MAUDITS

« Ce siècle a comme tourné autour du lyrisme, avec de grandes tentations d'y pénétrer et un véritable effroi d'y toucher, avec une réelle incertitude sur la nature de la poésie lyrique ». Ainsi s'exprimait, il y a une cinquantaine d'années, Emile Faguet dans sa préface au tome ix de son *Histoire de la Poésie*, « Les poètes secondaires du XVIII<sup>e</sup> siècle ». « Ce siècle, nous dit aujourd'hui en substance Jean Roudaut, eut le souci de la communication et de l'efficacité... Nous trouvons déjà, à l'état larvaire, tout ce qui fera l'essentiel de nos arts poétiques ». Les deux jugements se recoupent tout au moins par le sentiment qui les inspire, le souci de réhabiliter une période dont trop de nos contemporains répètent volontiers ce que Cocteau écrit de Voltaire à savoir que « la Poésie le fuit, comme l'électricité le fil de soie ». Il n'en est pas moins évident que les conclusions de Roudaut seront en fin de compte beaucoup plus favorables à cette période tenue pour ingrate que celles de Faguet. Non que les données du problème aient changé. Ce sont manifestement les mêmes, du moins en ce qui concerne les œuvres poétiques essentielles, et il ne saurait en être autrement. Qu'une érudition plus poussée permette à la critique contemporaine de révéler, le cas échéant de mettre en valeur quelques poètes oubliés, voilà qui ne flatterait qu'un sentiment somme toute assez vain de curiosité littéraire si Roudaut ne situait le problème sur un terrain jusque là négligé. En effet toute son argumentation repose au moins implicitement sur l'idée qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle la recherche poétique a été poursuivie non par les poètes proprement dits mais par les philologues et les grammairiens. Idée contestable, peut-être, mais féconde. A ne la tenir que pour une hypothèse de travail cette façon

de concevoir les logiques poétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle présente un double avantage : d'une part elle apporte une contribution non négligeable aux recherches sur la poésie considérée en tant qu'expérience de langage ; d'autre part, en écartant la notion de lyrisme sur quoi butèrent précisément les poètes du XVIII<sup>e</sup>, en dépassant la contradiction dont ils furent victimes, elle les situe dans la perspective rationaliste qui fut la leur et confère ainsi à leur échec relatif une incontestable grandeur.

« Comment la logique du discours a-t-elle été utilisée par les poètes du XVIII<sup>e</sup> ? Quelle connaissance eut le siècle de la pensée analogique ? » On verra que Roudaut répond de façon exhaustive à ces questions, en posant d'ailleurs ce postulat, ou plutôt ce correctif que « l'universelle analogie n'est pas la seule méthode de connaissance ». Ce culte de l'analogie qui pour nous, depuis Baudelaire et Rimbaud, s'identifie avec l'expérience, voire avec l'exercice poétique, ce sont au XVIII<sup>e</sup> les grammairiens qui l'ont développé, et non les poètes. Ils ont entrevu en effet non seulement la poésie objectivante mais encore les objets fonctionnels : le « clavecin oculaire » ou l'« orgue à parfums » du Père Castel, la « musique du goût » de l'Abbé Poncelet, les idées de Court de Gébelin montrent que l'on avait tiré toutes les implications possibles de la théorie des correspondances. Or, à « ces bricolages présupposant métaphysiquement l'unité du monde » les poètes, dans la mesure où ils les ont connus, se sont refusés. Nous pouvons le regretter, nous pouvons l'expliquer (comme le fait Roudaut), nous n'avons pas plus le droit de nous en étonner qu'on n'avait naguère le droit de leur reprocher leur manque de sentimentalité. C'est tout bonnement un fait, un fait « d'époque ».

Ici même, dans un autre fronton que nous intitûlâmes « le Gel du Classisme » nous croyons avoir démontré en vertu de quel parti-pris de lucidité, et avec quelle géniale obstination un Houdar de La Motte s'appliqua à être, disons par antiphrase notre plus grand « poète maudit ». Ce refus systématique de toute inspiration, de tout délire, Fontenelle nous en a dit les raisons : « Ce qu'il y aura de plus estimable en nous, sera-ce donc ce qui dépendra le moins de nous, ce qui agira le plus en nous sans nous-mêmes, ce qui aura le plus de conformité avec l'instinct des animaux ? Car cet enthousiasme et cette fureur bien expliqués se réduiront à de véritables instincts ». C'est le souci d'être maître de soi « comme de l'univers ». Probité intellectuelle et convention sociale vont ici de pair. Et de même taxera-t-on d'« indiscrétion » tout ce que nous appelons expression de la personnalité.

En un sens tous ces gens de bonne compagnie, tous ces cartésiens convaincus penseront à leur façon que la vraie poésie « est faite par tous, non par un ».

Il existe certes alors, comme à toute époque une poésie « tout venant », acceptant allégrement les préjugés littéraires et les thèmes à la mode, qui ne pose pas de problèmes et qui n'en pose pas. Convenons-en, elle n'est pas plus lisible (ou illisible) que celle des « deux cents poètes-poètes » (pour chaque génération !) du siècle dernier ou du demi-siècle actuel, c'est affaire de degré d'intoxication de la part de l'amateur ou de sentiment de camaraderie (même posthume) chez les professionnels. On peut même ajouter qu'il y a toujours chez les pires versificateurs d'alors un côté « divertissement intelligent » qui fait cruellement défaut de nos jours ; tous ont encore leur chance auprès du lecteur moyen. Insignifiants souvent mais transparents, élégants jusque dans la platitude, ce sont des monstres de politesse et très rarement de prétention. Ouvrez plutôt au hasard une quelconque des anthologies de petits-maîtres, le premier venu des « Almanachs des Muses » et vous verrez si j'ai tort. C'est dire que Gentil Bernard, Bertin, Léonard, Boufflers et leurs émules sont hors de cause. Il n'est pas jusqu'à Voltaire ou à La Harpe qui ne donnent, quand ils ne se prennent pas au sérieux, l'illusion de la poésie et de toute façon le charme réel de la facture. S'il est de toute façon un mérite que l'on ne saurait ôter à cette poésie-sans-poésie c'est bien d'avoir contribué à l'élégance de la diction, à l'affinement de la langue. C'est à son école, quitte à en user librement avec elle, que nos Romantiques se sont formés.

Avoir assuré la continuité de la prosodie traditionnelle, de la versification, voilà certes qui n'est plus à nos yeux un mérite suffisant. Nous attendons, nous exigeons autre chose de la Poésie. Tout se passe comme si les poètes du XVIII<sup>e</sup> avaient éprouvé, plus ou moins vaguement le même besoin. On ne saurait douter de la hauteur de leurs ambitions. Leur échec, Roudaut l'attribue au fait qu'ils ont cru au caractère « conventionnel » du langage. Alors que certains grammairiens de l'époque étaient déjà des visionnaires méthodiques s'employant « à élucider dans le langage les rapports qui nous unissent au monde », « à changer le langage » comme on devait à notre époque parler de « changer le monde », les poètes, eux, s'en sont tenus à une « poésie fermée ». « Le mot, dit Roudaut, était pour eux clair et transparent comme un signe d'algèbre ». Remarquons en passant que cette façon de concevoir les mots et leur usage correspond

toujours à ce qu'il est convenu d'appeler le sens commun, d'où le peu de faveur que rencontrent auprès du grand public les expériences poétiques en cours depuis tantôt un siècle ! En somme dans la mesure où ils se voulaient poètes les lyriques et à plus forte raison les didactiques du XVIII<sup>e</sup> se heurtaient à une contradiction fondamentale. Le seul fait qu'ils aient écrit prouve tout de même qu'ils lui avaient trouvé une solution. Solution de fortune et d'infortune : ils n'ont pas travaillé sur les mots mais sur le discours. « Ce qui compte pour eux, c'est le montage ». Dans cette observation réside la nouveauté de la thèse de Roudaut : « L'image ne naît pas seulement de la rencontre de deux termes plus ou moins opposés, mais aussi du rapprochement de deux phrases, de deux paragraphes, ou de deux chapitres de l'œuvre... » Mais à quoi bon commenter son étude que l'on lira plus loin ? Elle n'aboutit à rien moins qu'à réhabiliter le long poème dont Baudelaire prétendait qu'il n'existe point. Se réclamant de la leçon de Breton qui de la pratique de l'image fulgurante (« L'Immaculée conception ») est passé au discours organisé (« Ode à Charles Fourier »), Roudaut montre que l'inconscient « peut également sous-tendre la logique d'un discours : le plan d'un ouvrage, les rapports de volume sont aussi intrigants que les objets décrits ». Il nous invite à étudier dans une perspective analogue les poèmes didactiques du XVIII<sup>e</sup>. L'idée est séduisante, la mettre en application me semble difficile. Tout porte à croire pourtant qu'à la lecture des poèmes de Delille, par exemple, nos pères devaient trouver leur plaisir moins au détail, qu'à un certain sens peut-être obnubilé chez nous de la composition et de l'ensemble. Les didactiques seraient-ils parvenus à « donner à la raison des ailes vagabondes ? » Blasés, les sens émoussés par l'abus de trop d'images-chocs, il se peut que nous ne soyons plus capables d'apprécier ces nuances.

Point n'est besoin à mon sens de justifier la poésie lyrique du XVIII<sup>e</sup>. Je la tiens pour parfaitement valable, encore que je ne la goûte pas. Elle est ce qu'elle a voulu être, impersonnelle, tout comme celle de Pindare dont elle se réclamait, c'est-à-dire aux antipodes de nos conceptions. S'enthousiasmer sur des idées générales, orchestrer des figures de rhétorique, Lamotte y a échoué, mais J.-B. Rousseau est estimable cependant que Lefranc de Pompignan et même Ecouchard-Lebrun préfigurent Lamartine et Hugo. Seulement, ces lyriques avaient jeté par-dessus bord la plupart des interdits de leur temps et, moqués des philosophes, avaient consenti à simuler le délire des prophètes. Ceux-là ne se sont pas intéressés aux pro-

blèmes de langage et par là même ne sont que des esclaves libérés ; ils ont rompu avec le raisonnement méthodique mais comme ils sont encombrés des chaînes du langage conventionnel il n'y a pas en eux la moindre trace d'invention verbale. Cette sorte de générosité stérile et sans objet est également commune de nos jours.

On s'est toujours étonné, à commencer par les philosophes de l'époque, de l'incapacité des poètes du temps à assimiler la philosophie. Toutes les objurgations dont on les accabla, dès le temps de Fontenelle, ne contribuèrent, on l'a vu, qu'à les ligoter, à les stériliser davantage. Nous savons aujourd'hui que Voltaire lui-même a échoué en tant que poète. La poésie proprement philosophique dans l'acception que nous donnons à ces deux termes elle existe naturellement dans la prose de Diderot, de Rousseau, de Sade, et c'est même là la seule contribution du siècle à la grande, à la plus haute poésie. Le paradoxe n'est qu'apparent. Valéry rend peut-être compte de l'échec des poètes-philosophes (et par là du génie des philosophes-poètes) lorsque traitant dans *Variété V* le thème « Poésie et pensée abstraite » il écrit : « *La plus authentique philosophie n'est pas dans les objets de notre réflexion tant que dans l'acte même de la pensée et dans sa manœuvre* ». Le propos peut s'appliquer à la poésie philosophique telle que la pratiquèrent ou la pratiquent en s'efforçant de la vivre non pas tellement Valéry lui-même qu'Eluard, Jouve et Bonnefoy, mais une poésie philosophique de cet ordre était proprement impensable au XVIII<sup>e</sup> qui non seulement distinguait le fond de la forme mais encore, interdisant implicitement au poète la méditation, l'élucidation du moi, le vouait à traiter de philosophie ou plutôt de polémique idéologique, lui assignait une tâche non de créateur mais de vulgarisateur. Des grands encyclopédistes celui qui a eu la notion la plus juste, la plus libérale, la plus saine de la Poésie ce fut le rédacteur de l'article « Goût », le mathématicien d'Alembert, écrivant : « *Dans un ouvrage de poésie on doit parler tantôt à l'imagination, tantôt au sentiment, tantôt à la raison, mais toujours à l'organe ; les vers sont une espèce de chant sur lequel l'oreille est si inexorable que la raison même est quelquefois contrainte de lui faire de légers sacrifices. Ainsi un philosophe dénué d'organe, eût-il d'ailleurs tout le reste, sera un mauvais juge en matière de poésie* ». Cela ne va sans doute pas très loin, mais du moins ce rationaliste ne déraisonnait-il pas sur la poésie, il a un pressentiment de ce que nous appelons la matière poétique et l'objet verbal. Pour ce mathématicien, moins épris de logique que les

auteurs du temps attachés, comme ledit justement Roudaut, à « disposer des équations », à « présenter d'une façon nouvelle des pensées communes », la valeur musicale du poème est essentielle et primordiale.

En mettant l'accent sur « les logiques poétiques » Roudaut rejette dans l'ombre un autre aspect, peut-être parce qu'il est trop évident, des démarches poétiques du siècle. Car il est non moins vrai que le XVIII<sup>e</sup> s'est évertué, essoufflé à vouloir réintroduire l'enthousiasme en poésie, l'enthousiasme (c'est le titre de l'article de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique*) c'est-à-dire ce qu'on appelle l'inspiration, mais une inspiration dirigée aux ordres et au service de la raison. « Echauffez-vous ! » disait en substance Voltaire, et il n'entendait pas du tout par là une sorte de mise en transe, car pour lui l'enthousiasme ne devait entrer en jeu qu'au moment de l'exécution. Il usait d'une comparaison militaire : D'abord tirer des plans en stratégie méthodique, ensuite combattre avec « fureur ». Or, c'est manifestement le contraire en poésie, du moins au sens où nous entendons la poésie comme répondant à une nécessité. « Fureur et mystère » sont au commencement et s'élucident dans l'exercice du langage pour aboutir à l'objet verbal dont la raison d'être est de se révéler à son tour inspirant. Cycle de « poésie ininterrompue » et qui n'admet pas de rupture. Naturellement cette conception n'a rien à voir avec les préoccupations conscientes du XVIII<sup>e</sup>, mais il n'en reste pas moins que l'on décèle chez certains de ses poètes didactiques un sentiment qui n'a rien à voir avec le simple souci de convaincre, avec l'art d'ordonner les parties du discours et qui correspond bel et bien à une conviction intime du poète lui-même. Il serait vain de montrer qu'un Delille par exemple est animé par un très sincère amour de la nature et que s'il se préoccupe d'ordonner ses jardins ce n'est pas seulement parce que le goût du siècle le veut ainsi mais parce que c'est tout bonnement son goût personnel. De même lorsque Lemierre écrit un « Poème sur l'utilité des découvertes faites dans les arts et les sciences », lorsqu'il décrit les premiers appareils électriques il ne se soucie nullement d'obéir à une mode ou même d'aborder des thèmes nouveaux, il n'éprouve nul besoin de « s'échauffer », il a simplement une conscience aiguë du progrès et de son temps : « *L'esprit d'un seul s'épuise et non l'esprit humain* » ou « *Mon espoir est trop grand pour n'être qu'une erreur* » ne sont pas uniquement d'heureuses formules mais des cris authentiques. Dans le même esprit je tiens à rappeler de ce Lemierre un

passage de ses *Fastes* non en raison d'un vers liminaire qui n'est pas sans grandeur, « *Fille de la nature, éternelle beauté...* » que pour le mouvement final :

*Si la trace des dieux fut dit-on reconnue  
Aux parfums qu'après eux ils laissaient dans la nue,  
Que dans mes vers ainsi chaque trait aperçu  
Se sente du trépied où je l'aurai conçu,  
Que le plus humble objet brille encor d'étincelles :  
Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes.*

C'est presque le poète « voleur de feu » ; qu'un didactique, loin d'être « pédestre » et terre à terre, concilie la tradition pythique et le culte du « plus humble objet », voilà qui peut nous inciter à réviser tant de notions préconçues sur cette période. Seule une étude des « logiques poétiques » était convenable quand il s'agit, somme toute, de poètes refusant de s'abandonner au hasard et laissant aux grammairiens et aux philologues le soin de suggérer une méthode. De ce chassé-croisé des poètes et des grammairiens, du fait que les ambitions des uns ne coïncidèrent pas, ou imparfaitement, avec les recherches des autres résulta un déséquilibre irrémédiable. Tout se passe comme si nous perpétuions sur un autre plan un malentendu du même genre. Voilà pourquoi il n'est jamais inutile de mettre l'accent sur les aspects formels de la démarche poétique, sur l'invention verbale. A chaque époque changent les prétentions ou les intentions des poètes. Nous n'avons pas à faire la part de l'imposture ou celle de l'authenticité, à examiner si telle poésie est illuminée cependant que telle autre est illuminante. Au-delà de la réussite personnelle du poète qui a trouvé ou croit avoir trouvé sa solution ; au-delà de l'interprétation du lecteur, de sa réponse plutôt au choc poétique ; au-delà et en deçà il y a le texte, l'agencement des mots, les mots eux-mêmes dont les philologues s'accorderont avec Breton à dire qu'« ils font l'amour ».

LÉON-GABRIEL GROS.

JEAN ROUDAUT

## LES LOGIQUES POÉTIQUES AU XVIII<sup>m</sup>. SIÈCLE

Pour A. P.

On a accoutumé de juger le XVIII<sup>m</sup>e siècle comme un siècle sans poésie. Qu'est-ce que cela signifie ? La poésie peut-elle disparaître ainsi momentanément du monde, comme le sucre les jours de paniques ? En fait il faudra revenir à une double notion de la poésie : d'une part elle peut être discours logique versifié, telle que l'ont pratiqué Malherbe ou Boileau, de l'autre elle brille en tout ce sur quoi le surréalisme a mis l'accent : les créations oniriques de quelque domaine qu'elles soient, quelque formes qu'elles empruntent pour se manifester.

Lorsqu'on parle d'aridité poétique, il faudrait au moins préciser à quelle sorte de poésie on fait allusion : à celle qui tire ses ressources de la pensée logique, ou à celle dont tous les prestiges résident dans l'emploi qu'elle fait de la pensée analogique ? Notre demi-siècle ayant mis fortement l'accent sur le second aspect, il s'est empressé d'abandonner aux vestiaires, avec les fripes, toutes les œuvres raisonnablement rimées. Il a été, de ce fait, d'une injustice criante vis-à-vis de gens comme Malherbe (Francis Ponge le louant prend figure de franc-tireur), Delille (La poésie sans poésie, disait Alain, ou à peu près), Jean-Baptiste Rousseau dont il faut dire sans esprit de provocation qu'ils sont de grands poètes. Qu'une anthologie lisible de leur œuvres paraisse et on s'apercevra que leurs difficultés furent celles des écrivains d'aujourd'hui qui poursuivent l'aventure surréaliste au-delà des bornes que de trop zélés admirateurs voudraient lui imposer.

Or la poésie nous a-t-elle jamais manqué ? Nos pères ont connu l'exaltation surréaliste, la découverte quotidienne de messages, la vie miraculeuse des signaux, nous, la seconde vague dont *Arcane 17* et le retour de Breton furent le signal. Jamais au cours de ces 50 ans la poésie ne fit défaut ; et pourtant que dira de nous le XXI<sup>m</sup>e siècle ? N'aura-t-il pas le sentiment que la poésie - celle qu'il nommera la *vraie poésie* - ne se manifestait plus dans le langage mais dans les sciences ? Quel effort a été fait pour intégrer les découvertes scientifi-

ques de ces cinquante ans, les plus bouleversantes depuis Copernic ? Quelle conscience exacte a été prise de l'isolement de la terre dans le système du monde ? On peut compter les rares auteurs pour lesquels la terre n'est pas restée au centre du monde, et l'homme au centre de la création. L'étude psychologique n'est-elle pas restée pour certains le nec plus ultra de la création romanesque ? Il paraîtra, sous peu, à nos fils plus exercés que nous dans le maniement des concepts mathématiques, que le refuge de l'imaginaire fut l'astro et la micro physique, et non nos timides collages, qu'un de nos rares poètes épiques fut Lupasco, que nous n'avons fait du vocabulaire qu'un usage mesquin dans la mesure où nous n'avons pas tout abandonné pour l'étude éclairante du hasard objectif. Nous avons perdu la tête.

Tout autant qu'un autre, nous nous sommes nourris de la parole des poètes vivants, et nous nous plaisons à jouer ici le rôle du diable. Nous voudrions seulement rappeler deux évidences :

— 1° L'universelle analogie, n'est pas, en dépit de ce qu'en a dit Baudelaire, la seule méthode de connaissance ; elle n'est pas seule susceptible d'amener le poète aux portes de l'invisible. Les soucis de logique, d'ordonnation peuvent être aussi fructueux que l'abandon à une problématique parole intérieure. Le travail poétique est à réhabiliter.

2° Et cette lapalissade : aucun siècle n'a paru stérile en poètes aux lecteurs de ce siècle. Les gens du XVIII<sup>me</sup> siècle se sont nourris de leurs poètes (et pas seulement eux mais aussi les écrivains du XIX<sup>me</sup> : Chateaubriand, Hugo, Rimbaud dont les courts poèmes des *Illuminations* ont le rythme et la forme des ariettes, Baudelaire même). Il est convenu de se gausser de la naïveté des lecteurs du XVIII<sup>me</sup> siècle qui eurent le sentiment (celui que nous avons) de vivre une des époques de l'histoire littéraire les plus fertiles en poètes. Puisqu'un si grand nombre de gens parmi lesquels certains de nos maîtres ont trouvé leur nourriture en ce XVIII<sup>me</sup> siècle déshérité, ne conviendrait-il pas d'y aller voir d'un peu plus près ? Le long travail de lecture auquel nous sommes soumis pendant des années (mais qu'on nous fasse confiance avec intermittence !) partait d'une idée élémentaire : quelle conscience les gens du XVIII<sup>me</sup> siècle eurent-ils de la poésie, dans quelles œuvres s'est caché le grand fleuve de la poésie qui émerge de temps à autre chez Villon ou chez Baudelaire. Car la Poésie, au sens même où nous l'entendons aujourd'hui : le moyen le plus parfait de connaissance de la place de l'homme dans le cosmos, de sa relation au monde, affirmation de sa solidarité avec tout le créé, l'invisible et le non-manifesté n'a jamais pu disparaître. Comme aux sombres siècles d'occultation de la tradition, celle-ci a survécu passant d'œuvres vives en œuvres masquées, glissant ses secrets dans les œuvres les plus en vue, déguisant son vocabulaire mais demeurant,

et, ce qui est le miracle permanent, ne se soumettant jamais au temps ni aux coutumes, et, pour l'essentiel, ne se diversifiant *jamais*, de même la poésie, telle qu'elle fut pour Parménide, Lucrèce, Novalis, Daumal (nous citons quelques noms pour situer ce courant : il ne s'agit pas d'un palmarès) n'a pas disparu avec Racine pour réapparaître chez Hugo. Où fut-elle ? Chez qui et comment se poursuivait la recherche des moyens propres à percer « *la ténébreuse et profonde unité* » du monde ?

Ce sont les questions auxquelles nous voudrions apporter les éléments d'une réponse. Pour cela, nous ne pensons pas pouvoir mieux faire, que de distinguer les deux sortes de logique poétique dont nous parlions au début de cette présentation : comment la logique du discours a-t-elle été utilisée par les poètes, quelle connaissance eut le siècle de la pensée analogique ?

●

La poésie nécessite un double travail sur le langage. D'abord une exploration qui, à travers le langage, mène à bien autre chose qu'à une étude du vocabulaire : à la découverte que les aspects apparemment opposés du monde sont en réalité complémentaires, puis une mise en ordre, un ajustage des différentes parties, une *ordination* qui peut elle aussi être méthode de découverte, prétexte à explorations, cause d'étonnements et de surprises. L'image ne naît pas seulement de la rencontre de deux termes plus ou moins opposés (ce qui dépend, à proprement parler, de la faculté analogique), mais aussi du rapprochement de deux phrases, de deux paragraphes, ou de deux chapitres de l'œuvre, ce qui normalement fait partie de l'esprit logique, de la faculté organisatrice. Or il n'y a pas de raison pour que l'inconscient se manifeste uniquement dans les images, dans la conciliation surprenante de termes opposés, mais il peut également sous-tendre la logique d'un discours : le plan d'un ouvrage, les rapports de volume sont aussi intrigants que les objets décrits. Il nous semble que dans l'étude de la symbolique littéraire on s'en est trop tenu aux objets, aux motifs et pas assez aux rapports de ces motifs, à leur mise en place.

En bref, à lire ces poètes copieux et réguliers, il nous sembla les voir s'acheminer *souvent malgré eux* vers les régions les plus obscures de l'âme, poser à leur corps défendant, les questions capitales qui les eussent terrifiés au soleil.

Il m'apparut que l'alexandrin, ses rimes et ses contraintes, loin d'être restreignantes et obscurcissantes, comme on le crut entre 1880 et 1940, libéraient au contraire les angoisses psychiques du poète en mobilisant sur de simples problèmes de forme tout leur pouvoir d'attention. Les chants les plus réguliers et les plus ennuyeux atteignaient, dès que l'auteur

était possédé par le mouvement du vers, à une liberté que connaissent bien des auteurs qui, par exemple, n'écrivent pas dans leur langue maternelle.

Il n'y a aucune raison non plus pour que les associations spontanées soient plus brillantes que les associations provoquées. Dans toute association dite spontanée il y a un membre donné et un autre perçu à la faveur d'un hasard (audition, rêve, lecture...). Pourquoi la rime ne pourrait-elle pas jouer le rôle d'élément provocateur ? Valéry, mais avant lui La Faye et l'obscur Mollevaut :

*Comme la voix grandit dans le clairon pressée,  
La gène de la lyre agrandit la pensée.*

(Pensées en vers N° 2)

ont noté que les contraintes poétiques faisaient naître de nouvelles pensées qui entraînaient un nouveau développement ou une nouvelle recherche, etc..., mais Valéry tenait essentiellement au primat de la pensée ; il est hors de doute que pour nos poètes beaucoup moins philosophes, la rime, la coupe, le nombre provoquaient de nouveaux enchaînements verbaux d'abord écrits puis, bien après, emplis de pensée ou liés à un contexte de façon à leur faire prendre un sens déterminé, textes qui parfois restaient totalement vides (cela est fréquent, hélas ! au XVIII<sup>me</sup> siècle) mais qui parfois, pour notre récompense, prenaient un sens que le poète aurait été loin de supposer, ni d'accepter. Loin d'agir seulement comme générateur d'idées, la contrainte, si paradoxal que cela puisse paraître, fut souvent pour les poètes occasion de libertés ou excuse. Comme le peintre soucieux de lumière et d'ombre ne vit pas qu'il peignait un vautour obsédant, ainsi certains de nos poètes (Lemercier, Lemierre ou Chénier en leurs meilleurs moments) ont surimprimé à l'œuvre logique et équilibrée qu'ils voulaient mener à bien, une série de dessins oniriques dont ils n'eussent jamais pu se libérer sans les contraintes formelles qui leur étaient alors imposées.

Mais il serait dérisoire de ne vouloir voir dans l'architecture de ces longs poèmes, en général épiques, que ce qui, en fin de compte, nie leur organisation. Nous voulions noter seulement ici qu'il y a dans l'œuvre la mieux construite, la plus apparemment rigoureuse, une duplicité. Mais la rigueur, si longtemps prônée de Malherbe à J.-B. Rousseau, ne peut-elle nous apprendre quelque chose qui nous importe encore aujourd'hui ? On a - me semble-t-il - trop méconnu la valeur de l'organisation de l'œuvre (du poème ou des chants du poème quand il s'agit, comme pour le XVIII<sup>me</sup> siècle, de poèmes-fleuves). Non seulement la mise en place des éléments peut nous révéler bien autre chose que le sujet - comme nous venons de le noter - mais encore elle est primordiale dans la mesure où le poème se veut moyen d'action, c'est-à-dire moyen de connaissance. Nous vivons toujours sur le tuf

romantique, et limitons le poème à un moyen de connaissance psychologique (une psychologie qui ne se soucie heureusement pas seulement de la place de l'homme dans sa famille mais aussi dans le monde). En fait le poème est - au même titre que la science, et non pas à sa remorque - moyen d'investigation du monde total, du monde des objets. Mais si la science s'est limitée à l'étude des relations entre les objets, la poésie peut espérer aller au cœur des choses, en atteindre l'essence même puisqu'elle utilise le langage, qui n'a pas été donné à l'homme pour on ne sait quel usage bassement sentimental (tel que l'utilisèrent les poètes du XVIII<sup>me</sup> siècle qui traînent dans toutes les anthologies et qui nous ont justement dégoûtés de ce siècle). Du langage, comme nous le verrons, l'homme n'a que l'usage, mais il ne le crée pas. Les objets, l'homme et Dieu communiquent au cœur du langage. Dieu est le logos; les mondes, les arbres et nous, flottons dans un éther qui est le langage.

Aussi deux usages immémorialement opposés sont-ils possibles: ou la soumission totale au Verbe, l'isolement à Patmos, ou l'ordonnance de cette parole à seule fin de donner forme au monde. Si Dieu est cet être mâle et femelle omniprésent, chaque acte d'amour est accomplissement de la divinité, s'il est le Verbe incréé on comprend qu'il ait paru inadmissible à nos poètes de faire du langage un *jeu de hasard*. Au contraire: ils décidaient du monde en ordonnant leur discours; et comme la mise en place rigoureuse d'une suite d'équations est la condition première pour aboutir à une solution, la mise en place non seulement des éléments du discours, mais des strophes et des chants devint la condition nécessaire et suffisante pour déchiffrer le monde, pour l'amener à l'existence, lui donner son ordre. Laisser le hasard mener les mots eût été se livrer au mauvais démon, manquer cette création continuée et, dans cette optique, inachevée. S'appliquer à bâtir un plan, à structurer une œuvre, à l'édifier, ne va jamais sans quelque idée que ce plan et cette structure ne sont point seulement dans l'esprit de son auteur mais aussi dotés d'une existence réelle bien qu'invisible, dans le monde <sup>(1)</sup>.

Une œuvre - que ce soit un tableau, un poème - l'entends: un long poème - ou un roman - fonctionne comme une machine. Peu importe que toutes les pièces en aient été construites, que tous les éléments du paysage soient là, s'ils ne sont point disposés dans un ordre nécessaire les uns par rapport aux autres les bras de l'automate ne se lèveront pas, notre œil ne sera pas prisonnier de l'œuvre, mené et guidé par l'auteur dans le dédale des buissons. Il ne suffit pas de représenter un arbre, une maison, et de l'eau pour que tout le monde de

(1) Il est évident que les divers éléments d'un poème ne s'ajoutent pas les uns aux autres: leurs rapports sont assez semblables à ceux qui unissent les mots dans la phrase: « Les rapports fonctionnels correspondent aux exigences de notre représentation, de notre conception, plus ou moins implicites du Monde ». (G. Galichet - Essai de Grammaire psychologique. Edit. P.U.F. 1948 p. 8).

l'enfance revienne à l'esprit du spectateur, pour qu'il identifie son rêve de vie chaude et calme, ses regrets d'être né à sa vision. Encore faut-il que ces éléments soient disposés dans un ordre tel qu'il soit amené à refaire, à l'envers, le chemin de sa vie, à en reconnaître les étapes pour pouvoir interpréter ses rêves. Or, « ut pictura poesis ».

Le goût des automates au XVIII<sup>me</sup> siècle ne correspond pas seulement dans les Lettres à une poésie scientifique et descriptive plus proche de Malcolm de Chazal que de Robbe-Grillet (je n'en puis parler ici sous peine d'élargir outre mesure le débat, mais il conviendrait de l'examiner dans le cadre d'une étude sur l'objet dans la poésie), il correspond également à l'organisation même de l'œuvre. L'automate et le poème sont construits dans le souci d'une action à opérer; de gestes à faire pour l'automate, d'un certain nombre de connaissances à apporter à l'homme pour le poème. Ainsi l'organisation logique du poème est-elle la condition de son pouvoir. Or jamais plus grand nombre de poètes qu'en ce siècle, qui passe pour frivole, n'a eu le souci du didactisme. Voilà le mot qui suffit à condamner une poésie: de nos jours il est bon de se gargariser de « *la fille de Minos...* », d'assurer que la fin du poème est le poème lui-même, etc... comme si tout usage du langage - fût-il poétique - n'était avant tout agression du lecteur. L'œuvre de Rimbaud est didactique. Nul ensemble plus moral dans les lettres que le surréalisme ! Faut-il rappeler qu'à côté de cette morale libérante existe la morale abjecte, qu'à côté du didactisme d'Hésiode, Lucrèce ou Chénier, existe celui des romans partisans. Ce qui dévalue l'œuvre didactique, ce n'est pas son but didactique mais ce qu'elle se propose d'enseigner: liberté ou asservissement.

Il convient cependant de marquer une différence: toute œuvre du XVIII<sup>me</sup> siècle se proposait de convaincre quand l'œuvre moderne se propose de révéler <sup>(2)</sup>.

Les œuvres classiques (de Boileau à Vigny) ne se proposent pas de secouer les habitudes du lecteur, de le frapper (quelques isolés mis à part: Chassignon pour la pensée, Cherrier pour le langage) mais de le convaincre. Ils se proposent, d'une façon différente, le même jeu dialectique que celui de Socrate avec Platon. Il convient donc que l'œuvre soit consciemment et minutieusement ordonnée. La mise en place des rouages d'une machine est aussi importante que la construction des différentes pièces: il n'en est pas autrement pour le poème. Plus encore: la signification du poème peut n'être pas donnée par certaines de ses parties, ni par leur ensemble, mais par leur montage <sup>(3)</sup>. Ce sont des notions que le cinéma a mis en lumière, mais qui ont été mises en

(2) Voir ce qu'écrivait J. Onimus dans le n° 347 des *Cahiers du Sud* sur la parenté du Bouddhisme Zen et de la poésie moderne.

(3) Ce que René Nelli appelle les mythes de la métamorphose (dans « Poésie ouverte, poésie fermée » édition des *Cahiers du Sud*) est encore là pour nous expliquer en quoi le long poème, contrairement à l'opinion de Baudelaire, peut être poétique. La poésie qui existait jadis dans la

œuvre antérieurement par les littérateurs. Ce que choisissent nos poètes c'est l'ordre de la conscience, l'ordre de leur siècle. Ils ont pris le parti d'une logique uniquement rationnelle. Pour eux l'imaginaire était le désordre ; ils n'ont pas soupçonné qu'une autre logique, essentiellement différente de la leur mais égale en importance, avait pu présider à l'élaboration de certains textes sacrés. Il y a une sorte d'identification, pour la démarche, entre le poème didactique et l'œuvre scientifique. Nulle solution de continuité entre l'œuvre mathématique de Boucharlat et ses poèmes, ou entre les études de Fontenelle et ses récits <sup>(4)</sup>. Le langage est susceptible d'un usage algébrique. Le devoir du poète est de disposer astucieusement les équations, de présenter d'une façon nouvelle des pensées communes comme le mathématicien posait des imaginaires en partant de  $a - a = 0$  ; mais on sait aujourd'hui que ce principe, qu'on croyait vérité éternelle est susceptible d'être complété, comme la logique que respectait nos poètes n'était pas la seule.

En bref, la poésie avait adopté pour le poème une structure liée à l'idée que les poètes se faisaient du langage : le mot était pour eux clair et transparent comme un signe d'algèbre. Doté d'une simple existence conventionnelle, il permettait de tisser des œuvres dont toute la vérité ne résidait en fin de compte que dans la disposition des parties. Le poème était avant tout un discours auquel on ne demandait qu'une beauté architecturale, qui était sa vérité. Nous ne voulons pas dans ces notes louer une mise en ordre qui serait au poème ce que la table des matières est au livre, mais un rationnel qui « se présente non sous la forme d'une généralité abstraite ou d'une synthèse philosophique ou d'une variété aux différents aspects entre lesquels l'entendement aurait établi certains rapports, mais animé, doué de vie et exprimé d'une façon telle que l'unité, qui joue ce rôle d'animatrice, ne cesse d'agir sur tout le reste, d'exercer sur lui une action secrète venant de l'intérieur » <sup>(5)</sup>.

---

tragédie, l'épopée, la comédie, résidait non dans les mots ou les vers (la tarte « poésie pure ») mais dans les rapports des parties, l'enchaînement et la reprise des thèmes. Elle était une poésie de l'arrangement.

« Pour ma part, dit R. Nelli parlant de Corneille et Racine, je changerais volontiers toute leur versification pour l'art qui a présidé, dans ces grandes œuvres, à la disposition des parties mythiques dans un ordre si harmonieux et si bien concerté qu'il influe encore directement sur notre imagination souterraine. » p. 115. C'est de la disposition des parties que naît la poésie autant que des matériaux employés ; elle est même, cette disposition harmonieuse, la condition nécessaire pour nous faire participer à la transformation du personnage et à la modification qu'il entraîne.

<sup>(4)</sup> Mais l'enseignement de ces poèmes est différent de celui des traités d'histoire ou de physique ; il reste poétique dans la mesure où il est affirmation d'images et non de pensées.

<sup>(5)</sup> Hegel - Esthétique cité dans « L'Art poétique » éd. Seghers p. 234.

Mais où, puisqu'elle était inconnue des poètes, s'était réfugiée cette poésie, cette terreur poétique qui charge les mots non plus de signification logique mais existentielle, qui en fait un pont entre l'homme et le monde, le pousse à déboucher sur autre chose que lui-même, cette poésie qui ne prend forme qu'après que les moyens logiques de connaissance ont fait faillite ?

On la retrouve, masquée et timide, comme craintive d'elle-même, dans la prose : dans celle de Diderot ou de Rousseau, dont seuls les surréalistes ont mis en lumière la grandeur quand nos officiels, au demeurant très XVIII<sup>me</sup> siècle, ne louent guère que Voltaire. Mais ailleurs encore, en une région des lettres qui ne nous semble pas avoir été explorée avec une attention suffisante : chez les bricoleurs et les grammairiens, chez l'abbé Castel et Court de Gébelin. Le système des correspondances, que nous verrons s'exprimer glorieusement dans le langage fut d'abord du domaine expérimental. Et puisque la poésie est l'art de découvrir des rapports nouveaux, on peut bien tenir pour poétiques les théories de Gébelin ou du Père Castel.

Résumons cette aventure. Dès 1725 pour prendre date, le Père Castel annonçait dans le « Mercure » son projet de clavecin oculaire ; il en reparle en 1735 dans le dictionnaire de Trévoux et publie son volume d'étude théorique en 1740. Ce n'est donc pas, en dépit du détachement qu'affiche le bon Père pour parler de ces amusements mondains, une œuvre bâclée, ni le simple divertissement d'un géomètre philosophe <sup>(6)</sup>. Quels sont ses principes ? Selon Kirker « *le son est le singe de la lumière* » <sup>(7)</sup>, on en peut donc déduire, ce qui sera prouvé mathématiquement, qu'il y a correspondance du son et de la lumière. Et ceci est assez sérieux pour que Voltaire le sceptique reprenne ces idées dans ses « *Eléments de la philosophie de Newton* » - 1738 (Chap. XIV : Du rapport des sept couleurs primitives avec les sept sons de la musique). Tout le visible est susceptible d'être traduit dans le monde sonore et vice versa <sup>(8)</sup>. Voltaire déclare : « *Cette analogie secrète entre la lumière et le son donne lieu de soupçonner, que toutes les choses de la nature ont des rapports cachés, que peut-être on découvrira quelque jour* » (ouvr. cité).

Pour l'instant on veut seulement tenter une exploration plus complète du monde des sens : le Père Castel prévoit un orgue des parfums, tandis que l'Abbé Poncelet, précurseur de des Esseintes et de son orgue à bouche, met au point les règles d'une musique du goût : « *un compositeur de ragoûts, de confitures, de ratafiats, de liqueurs est un symphoniste dans son genre* » <sup>(9)</sup>. Baudelaire reste loin pour qui seuls :

(6) Le Père Castel est l'auteur de travaux sur la pesanteur et sur le développement des mathématiques.

(7) *Arts magna lucis et umbrae*, cité par le Père Castel.

(8) Nous passons sur les conditions de cette traduction. On verra dans les textes du Père Castel cités ce qui la rend possible.

(9) *Dissertation préliminaire à la Chimie du goût et de l'odorat*, par le Père Poncelet, 1755.

*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Il est vrai que l'Abbé Poncelet retenu par les bienséances de son siècle, ou la morale de son état, n'osera se risquer jusqu'à l'orgue à pet du père Ubu.

Mais revenons à ce que supposent ces inventions <sup>(10)</sup>, dont nous avons dit qu'elles étaient des bricolages uniquement pour ne pas effrayer le lecteur; elles supposent le principe numéro un de toute métaphysique: l'unité primordiale du monde: « *Car la musique, nous dit le Père Castel en parlant de son clavecin oculaire, n'est qu'un nouveau point de vue de la même musique qui s'est présentée jusqu'ici par le côté sensible de l'oreille. Tous nos sens n'ont que le même objet; et leurs diverses fonctions ne sont que des manières diverses de l'apercevoir et d'en jouir* ». Ainsi retrouve-t-on complètement chez le Père Castel la pensée dont on fera gloire à Baudelaire :

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Une unité moins ténébreuse que le poète ne le croit puisqu'elle peut être connue expérimentalement. Car il n'est évidemment pas exclu (bien que nos Révérends Pères n'en parlent pas: cela les eût entraînés où nous allons les mener) que toutes les musiques (sons, couleurs, parfums, saveurs) n'opèrent en même temps. Venant d'un monde unique, elles recréeront un monde unique. Il n'est pas non plus exclu qu'elles puissent opérer en même temps sur plusieurs patients. Ainsi serait réintroduit le sens le moins bien servi jusqu'ici: le toucher. Il est très facile au cours de la fête collective à laquelle incite ces textes, de faire intervenir ce sens négligé: le contact mutuel des spectateurs <sup>(11)</sup>.

Ce que nous voulons seulement noter ici c'est l'incitation théâtrale de ces appareils. Ce sont là les mises au point les plus intéressantes car les moins théoriques pour la réalisation d'un théâtre complet. Au demeurant notre élargissement des propos des Pères Castel et Poncelet pour qui la vie en société était essentielle, et pour qui le salon était ce que sont pour nous aujourd'hui les salles de concert et de cinéma, n'est probablement pas éloigné de leur muets désirs. Mais on peut même penser que si nous n'avions pas eu à faire à deux ecclésiastiques, l'un des auteurs aurait noté que la correspon-

(10) Passons sur le fait qu'elles pourraient être d'un grand secours pour les peintres qui se heurtent au problème du tableau figé: l'œuvre d'art, surtout le tableau (la sculpture a été libérée par Calder) est certes une symphonie colorée mais indéfiniment semblable à elle-même. Si la peinture au même titre que la poésie doit être faite par tous il faut prévoir - ce qui a été fait - un tableau mouvant qui changerait totalement selon l'orientation que lui donnerait le spectateur. La peinture y aurait à gagner tout ce qui sépare la projection de vues fixes du cinématographe.

(11) On pourrait aussi rêver d'un emploi plus surréaliste: tel celui qui était fait à l'exposition de 1947 avec la « Prière de toucher ».

dance la plus élémentaire et la plus totale des sens avait lieu dans l'amour, expérience théâtrale complète où chacun est acteur et spectateur, parleur et dégustateur ?

C'est au Père Poncelet qu'on doit de n'avoir pas laissé s'enliser ces recherches dans le marais des petites inventions. Etudiant la musique des parfums il se heurte à une difficulté, et soulève une objection de poids : « *J'ai insinué plus d'une fois que je soupçonnais une analogie complète entre tous les sens, et j'ai conclu qu'ils devaient tous avoir leur progression harmonique (...) Persuadé de cette analogie, je me promettais d'ébaucher les principes d'une musique olfactive comme j'avais ébauché la gamme de la musique du goût, mais en examinant le projet de plus près, je me suis trouvé dans un embarras dont je ne compte pas sortir, non pas que les odeurs n'aient point tout ce qu'il faut pour établir une harmonie entre les tons variés à l'infini, mais soit pénurie du côté des langues qui manquent de termes pour exprimer ces tons primitifs, soit négligence du côté des physiologistes, qui ne les ont point encore observés, je n'ai trouvé que deux termes qui énoncent deux tons ou deux odeurs primitives : le suave et le fétide ; les autres dénominations sont toutes spécifiques ou plutôt dérivées des noms des corps odorants, comme l'odeur de fleurs d'orange, l'odeur de rose, l'odeur de jasmin, etc..., ce qui est aussi insuffisant pour caractériser les odeurs primitives, que si je disais le son d'un orgue, d'un violon, d'une flûte, pour caractériser les sons primitifs, ou bien la couleur de bois, d'écarlate, d'ardoise pour désigner les couleurs primitives, ou bien enfin le goût de poivre, de sucre, de vin, etc..., pour indiquer les saveurs primitives » (ouvr. cité).*

Ce qui manque donc ce sont des mots, et il faut savoir gré au Père Poncelet de poser le problème avec clarté : nous sommes dans l'incapacité de poursuivre l'analyse du monde faute d'un vocabulaire suffisamment étendu et précis. Il ne se prononce pas sur la question de savoir si cette lacune est due aux linguistes ou aux scientifiques. Du moins ressent-il ce manque de vocabulaire adapté, qui rendra les poètes de la révolution incapables de parler de leur temps car ils ne surent pas ou n'osèrent pas changer leur vocabulaire (même pas Maréchal).

Ainsi donc le monde qui était uni s'est apparemment fragmenté, et cette profonde unité ne nous est plus perceptible que par nos sens désorganisés. Nous ne savons même plus entendre dans le bruit du mot sa signification, voir dans sa forme celle de l'objet. Nous croyons être assailli par un monde anarchique et brisé alors que nous percevons le même monde par tous nos sens, mais sans savoir coordonner nos sensations ; c'est nous seuls qui sommes brisés, voyant entendant, goûtant, touchant, sentant misérablement ; nous sommes retenus sur la voie royale qui nous conduirait à l'unité du monde par l'insuffisance de notre langage. Croyant le monde divers nous le dispersons, mais il est en notre pouvoir

de le reconstruire. Seulement ce n'est pas du langage tel qu'il est que nous pouvons attendre l'intégration, à notre conscience enfin unifiée, du monde en désordre. Cette unification nécessite un travail sur le langage. Lequel ?

Chez les Pères Castel et Poncelet les correspondances entre les couleurs, les parfums, les saveurs s'établissent toujours par référence à la musique : on a un clavecin des couleurs, une musique des parfums, un orgue des saveurs ; car la musique est l'art scientifique par excellence, c'est-à-dire que c'est un langage bien fait qui dispose d'un vocabulaire complet et d'une syntaxe fixe <sup>(12)</sup>. L'ambition de nos auteurs d'orgue sera de parvenir à un déchiffrement des autres mondes sensoriels, à un langage des sens, sur le modèle de ce que la musique est pour l'oreille. C'est chez Fabre d'Olivet qu'on trouve la plus nette et la plus ferme expression de ce prestige et de ce pouvoir de la musique : « ...Parvenu (sic) alors à son plus haut degré de perfection, elle (la musique) formait une sorte de lien analogique entre le sensible et l'intelligible, et présentait ainsi un moyen facile de communication entre les deux mondes. C'était une langue intellectuelle qui s'appliquait aux abstractions métaphysiques et en faisait connaître les lois harmoniques, de la manière que l'algèbre, comme partie scientifique des mathématiques, s'applique, parmi nous, aux abstractions physiques et sert à calculer les rapports » (*La langue hébraïque reconstituée*). Il faut se livrer sur le langage à un travail de classement et de clarification.

Nous nous trouvons assez loin, on le voit, avec les Pères Castel et Poncelet, de simples fabricants de machines curieuses et quelque peu décadentes. Elles permettent en réalité un déchiffrement du monde et sont des moyens de le réunifier. Dès que nous pourrions coordonner nos sensations le monde cessera de nous paraître divers. Mais ce n'est pas à l'anarchie des sensations qu'il faut s'attaquer, elles ne sont pas anarchiques en soi : elles le sont seulement parce que le langage est encore incomplet. C'est lui qui est la clé de ces mondes : si nous nous abandonnons à son obscurité, ou nous contentons de son insuffisance, nous nous enfermerons dans le monde fragmenté et douloureux que nous connaissons. Au contraire en nommant le divers et en l'ordonnant nous parviendrons à établir une vaste et complète correspondance entre tous les mondes que nous révèlent nos sens et qui est unique. Il va de soi que si nous parvenons ainsi à une unification des diverses perceptions, nous réaliserons du même coup le vieux rêve d'unification de la conscience. Notre conscience sera celle du monde. Relever les analogies entre les mondes des sens est le travail poétique par excellence, que nul poète de ce siècle ne tenta.

(Que les conclusions métaphysiques que nous tirons de leurs constructions ne fussent pas conscientes chez les Pères

(12) *Le traité des sensations* de Condillac est de 1754.

Castel et Poncelet il est possible, nous leur faisons peut-être un cadeau baudelairien ; mais le travail qu'elles nécessitaient sur le langage allaient trop bien dans le sens des préoccupations du siècle pour n'avoir pas été entendu, distraitement peut-être).

Nous ne sommes pas seulement au monde, mais liés au monde par le langage. Si nous ne pouvons rien sur le monde (sa transformation n'est pas au prix d'un travail mécanique), ni rien sur l'homme (dont les sens infirmes et multiples sont les témoins de nos erreurs), nous pouvons tout sur le langage qui est notre relation avec le monde. Notre langage comprend, mais cela ne nous est pas encore très évident, tous les rapports qui nous unissent au monde. C'est lorsque tous ces rapports auront été élucidés (ils sont à l'image des rapports multiples et possibles entre les mots) que le monde apparaîtra dans sa clarté à notre conscience unifiée. Nous ne connaissons pas tout le langage, mais une fragile et faible partie. Il faut à la fois accomplir le langage : inventer - mais ce n'est que découvrir - ces termes qui nous manquent pour ne plus être la proie de notre goût, et ordonner chaque langue par analogie avec la plus achevée : ainsi déchiffrer le monde des couleurs à l'aide de cette langue parfaite qu'est la musique. (Cette musique que le XVIII<sup>me</sup> siècle croyait immuable.

Le langage est ce qui sépare l'homme du monde : étant seul parlant l'homme tend à s'opposer à son entourage ; mais le langage est également le moyen de participation, et son lieu, comme le corps est à la fois ce qui sépare deux êtres au plus profond de l'amour et ce qui les réunit, et le lieu de leur union. Alors que la connaissance scientifique a renoncé à atteindre l'être des choses, limitant son objet à l'étude des rapports entre les choses <sup>(13)</sup>, la conscience poétique s'annexe l'objet et recrée un monde cohérent : *« la création poétique est une conciliation qui s'effectue bien sous la forme d'une représentation spirituelle, mais au sein même de la phénoménalité réelle »* <sup>(14)</sup>.

Changer le langage, c'est-à-dire l'étendre, réaliser toutes les virtualités dont les mots sont chargés, c'est changer notre connaissance du monde, et il n'est pas d'autre manière de changer l'homme.

Ainsi ce n'est point le clavecin oculaire ou l'orgue à bouche qui comptent, mais qu'ils soient la preuve que le langage nous permet de prospecter le monde, qu'il est trait d'union, moyen de correspondance entre le monde et nous. Pour les hommes du XVIII<sup>me</sup> siècle le problème ne fut pas de changer le monde (les sensations apparemment anarchiques) ni l'homme (apparemment sourd) mais le langage. Tout leur effort a porté sur une réfection et une extension du langage quotidiennement banalisé. Ils ont voulu y voir clair. C'est peut-être

(13) Fragmentant le monde et en augmentant le disparate.

(14) Hegel - *Esthétique* - o. c.

là ce qui nous a fait conclure à leur échec poétique, déçus que nous étions de ne pas trouver dans leurs vers « *d'ombre une morne moitié* » ; mais c'est seulement en considérant leurs œuvres comme des exercices du langage qu'on aura chance de les comprendre et de les apprécier.

Cet exercice sur le langage devait se poursuivre d'une manière plus nette et plus glorieuse à la fin du siècle avec les travaux de Court de Gébelin. Pour plus de clarté nous ne parlerons que de lui mais il ne fut pas le seul. Il allait édifier un vaste système du langage qui était en même temps une reconstitution du monde. Grâce à lui la parole si mal employée par les poètes allait se trouver revalorisée, dotée à nouveau de puissance créatrice.

Ce qui est pour nous aujourd'hui essentiellement poétique, par opposition au prosaïque, ce n'est pas une conception de l'esprit mais la conscience de la puissance du langage : « la parole proférée est, au sens large, selon le mot de Lavelle *« une recreation du monde »* : c'est un acte de re-présentation cosmologique. Le langage, par delà son caractère utilitaire, est, dans son essence, une fonction métaphysique » <sup>(15)</sup>.

Revenons au problème du langage dont nous avons dit quelques mots. Pour les poètes le langage est un ensemble de signes conventionnels qu'on ne peut disposer que selon certaines lois (ils semblent en être encore aux grammaires normatives et rationnelles de Port-Royal - alors que c'est Hugo qui tirera la leçon des grammairiens empiristes, de Condillac par exemple <sup>(16)</sup>). Or ces lois n'étant autres que celles qui gouvernent le discours sont essentiellement logiques. C'est là la difficulté qu'aura à vaincre Rousseau : comment parler de la passion et du cœur avec une langue qui s'est tellement corrompue au contact des sociétés qu'elle n'est plus capable que de communiquer des idées ?

On a bien insisté sur la clarté et l'universalité de la langue française au XVIII<sup>me</sup> siècle, et sur sa nullité poétique, justement parce qu'elle manquait de cette frange d'obscurité essentielle selon notre optique moderne. Mais elle fut bien utilisée par des poètes qui avaient une conception moins nocturne que la nôtre de la poésie, on l'a vu. Elle fut aussi l'objet d'un travail profond, sérieux qui dans l'optique des horribles travailleurs qui s'y livrèrent devait avoir pour

(15). G. Galichet. *Essai de grammaire psychologique* - éd. P.U.F. 1948 p. 2.

(16) Nous ne revenons pas sur ce que montre M. Guy Harnois dans une claire étude sur « Les théories du langage en France de 1660 à 1821 » éd. Les Belles Lettres-Paris- s. d.

résultat de rendre cette langue, purement intellectuelle, apte à exprimer le monde des sensations, capable de jeter un pont entre l'homme et le monde et non plus de l'enfermer dans le monde de sa pensée.

Pour que l'homme cessât d'être le jouet de sa pensée, de se trouver enfermé dans le monde clos du langage, il fallait établir une correspondance entre le langage et le monde. Etablir ou plus simplement retrouver ce qu'avaient dit Hermès, Platon, Ronsard, ce qu'allaient reprendre Baudelaire, Mallarmé (Les mots anglais), Claudel (Art poétique) ou Milosz ? Le langage, pour qu'il permit à l'homme d'atteindre le réel par son intermédiaire, devait, à une certaine profondeur atteindre l'objet. Pour cela le mot doit être à l'image de la chose qu'il évoque : à son image phonétique (il imite le bruit de l'objet) et aussi à sa ressemblance lorsqu'il est écrit : Toute écriture est hiéroglyphique comme tout langage est iconographique. Certes cela ne saute pas à nos yeux lorsque aujourd'hui nous considérons la page imprimée. Il faut donc supposer au départ une langue primitive, sorte de langue des dieux, où tous les mots avaient l'immédiateté des choses, et qui s'est dégradée à mesure que la pensée logique en prenant connaissance des objets les isolaient, à mesure que l'homme se séparait de la nature, se coupait du monde, optant pour la connaissance discursive contre la connaissance intuitive et contemplative ; cette langue donnée et nécessaire, non arbitraire, s'est émiettée, rejetant les hommes et les patries loin du pays de la connaissance immédiate et totale, en même temps que la terre, débris de l'unité, s'éloignait de son lieu de création, en délirant dans l'espace. Ce langage était celui de Dieu nommant les objets, les créant par sa nomination à la ressemblance de leur nom. Ils se formaient d'après leurs noms alors que nous sommes réduits à découvrir dans nos pauvres mots l'image caricaturale des splendides mondes.

Le premier devoir de l'homme sera donc de retrouver, autant que faire se peut, cette langue primitive ou au moins les sons fondamentaux, et leurs significations <sup>(17)</sup>.

Le danger eût été pour le linguiste de se satisfaire d'une hypothétique reconstitution de la langue primitive. Le génie de Court de Gébelin (ou mieux : un des traits de son génie)

(17) Telle sera l'attitude de Fabre d'Olivet. Plus laïque est celle du Président des Brosses qui part à la recherche de la langue primitive pour des raisons d'ordre mécanique : la structure des organes vocaux (Traité de la formation des langues 1765).

Tous les partisans de la liaison nécessaire entre le sens et le son des mots reconnaissent l'existence d'une langue primitive, et réciproquement. Ce sont :

l'Abbé Bergier : « *Éléments primitifs des langues* » 1754

l'Abbé Copineau : « *Essai synthétique sur l'origine et la formation des langues* » 1774.

Ils reprendront nombre de leurs idées à Condillac :

« *Essai sur l'origine des connaissances humaines* » 1741

« *Traité des sensations* » 1754 et « *Grammaire* » 1775

fut de retracer en détail l'évolution des langues, de relever les combinaisons des sons dans les mots et par là les combinaisons d'idées; il mit à jour les causes de la diversité des mots; dès que le monde se brisa l'homme dut jouer des fragments du langage initial pour pouvoir nommer le divers. Découvrir les moyens qui présidèrent aux différentes combinaisons ce n'est pas seulement pouvoir pénétrer la vraie nature des mots qui nous paraissent aujourd'hui arbitraires (ce qui n'est de notre part qu'un nouvel aveuglement) mais aussi pouvoir opérer des combinaisons inédites. Nous ne retrouverons pas la langue primitive par une régression: tout retour en arrière nous est interdit.

La naissance du Christ, on l'a dit, a brisé les cycles temporels et donné un sens au temps. Ce qu'on peut espérer c'est que l'humanité aille vers une fin, une parousia qui s'accomplira par une réintégration de ce monde émietté dans l'unité divine. Le langage peut nous y mener. Comment ?

Ce qui est remarquable dans la vaste construction de Court de Gébelin ce n'est pas seulement la logique qui y préside (qui utilise toutes les analogies possibles entre les mots) mais le fait qu'elle nous offre des possibilités de constructions verbales assez peu différentes en fin de compte de celles utilisées par Joyce <sup>(18)</sup>. Certes chez Joyce la confusion des débris de deux mots, ou, plus, en un seul se fait à partir d'une allitération, c'est-à-dire que le mot semble considéré comme un signe arbitraire dont on peut jouer. Pour Court de Gébelin la raison de la liaison de deux mots en un seul est d'ordre sémantique, non sensoriel alors que chez Joyce c'est d'abord le rapport sensoriel des deux mots qui entraîne leur rapprochement puis leur confusion sémantique. Par exemple Court de Gébelin verrait très bien se former le verbe *accumonceler* avec accumuler et amonceler qui ont des sens voisins, quand Carroll mettra dans la même valise fumant et furieux en faisant frumieux, ou que Joyce créera des mots fermetés tel que indentifidide = index + indentify + divide + ...

Ces deux attitudes qui semblent opposées sont en fait identiques puisque l'idée de Gébelin est justement qu'il y a un rapport étroit et univoque entre le son et le sens. Si deux mots ont une syllable commune c'est qu'ils touchent à une signification générale commune.

Il n'y a jamais de création gratuite dans le langage. Ce que le syllogisme est pour la pensée, les lois dégagées par Court de Gébelin doivent l'être pour le langage. Le syllogisme Baroco n'est qu'une forme vide mais susceptible d'être remplie à volonté et qui donnera toujours, si ses lois sont respectées, une conclusion certaine quelle que soit la niaiserie du propos; ainsi tout mot construit par confusion de racines

(18) Voir l'analyse précise de Michel Butor dans la N.R.F., Déc. 1957 « Esquisse d'un seuil pour Finnegans », à laquelle nous empruntons les exemples.

(toute plaisanterie lettriste étant exclue) sera juste et nécessaire. Nous ne comprendrons pas le monde tant que nous n'aurons pas établi entre les mots tous les rapports possibles.

Notre langue, et par là notre connaissance du monde, demeurent infantiles puisque nous nous obstinons à user d'une langue incomplète sans oser réaliser toutes ses possibilités. A ce titre, Carroll, Joyce, Michaux, Duchamp, Desnos ou Leiris font œuvre d'explorateurs : ils ne créent pas une langue différente de la nôtre, ils réalisent seulement des tentations du langage. Ce qu'est l'image pour Reverdy, ou Breton : la fusion de deux réalités distinctes en une surréalité <sup>(19)</sup>, le mot l'a été pour Gêbelin. A la faveur des rencontres sensorielles on établira de nouveaux ponts entre les objets, et les sons communs aux mots différents signaleront les correspondances entre les objets distincts. Les caractères mêmes de l'image surréaliste : l'éloignement des objets et la justesse des rapports, sont toujours réalisés dans le rapprochement de deux mots de sons voisins :

*Le canal est la canne de la vallée* <sup>(20)</sup>.

Bien que freinée pas nos savants cette création de mot est incessante, mais insuffisante. Alors qu'en allemand il y a possibilité de créer des mots composés, c'est-à-dire des mots nouveaux à partir de mots distincts, en français au contraire on ne peut opérer que par suffixation ou dérivation, c'est-à-dire qu'on ne confond pas deux réalités en une troisième, mais qu'on en développe une seule ou qu'on en modifie la catégorie grammaticale <sup>(21)</sup>. Il est certain par exemple que des mots aujourd'hui nous manquent : nombre de sociologues se plaignent du manque d'instruments conceptuels pour pouvoir appréhender la réalité moderne <sup>(22)</sup> ; tandis que chacun de nous connaît l'expérience de mots sans correspondants d'une langue à l'autre, ou celle de formes syntaxiques nécessaires mais inusitées. (Il est impossible d'utiliser le pronom sujet de la même personne que le pronom personnel complément s'ils sont d'un nombre différent : je nous ai mis en retard - nous m'avons fait manquer le train, etc.).

Gêbelin nous rappelle que tout ce qui est préférable est existable ; on ne peut penser que le réel ; tout l'imaginaire est

(19) « Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement » dit Reverdy. Mais y-a-t-il des réalités qui n'aient aucun rapport entre elles ? Tout est dans tout et l'un dans l'autre, et l'on sait que la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection n'est pas fortuite.

(20) L'étymologie opère un travail similaire en notant sous un mot ses sens différents. Seulement l'étymologiste les juge successifs, prend soin de les dater alors qu'ils sont toutes les composantes de ce mot, ensemble et toujours contenus dans le mot. Tout mot est nécessairement polysémique. Heidegger opère en philosophie selon des méthodes identiques.

(21) Il est d'ailleurs intéressant de noter que les mots ne meurent pas, mais les dérivés des mots.

(22) Ils manquaient aussi nettement au temps de Gêbelin puisque la plupart de ceux que proposèrent Diderot et ses amis dans l'Encyclopédie furent adoptés.

réel. L'enfant le vit spontanément qui, créant le mot *papik*, demande « qu'est-ce-que c'est un papik ? ». Pour lui, il est hors de doute qu'il n'a pu nommer qu'un objet existant. Souhaitons lui de ne jamais perdre cette confiance en la parole ! En bref, jusqu'à Court de Gébelin (et en poésie jusqu'au XIX<sup>me</sup> siècle) on s'en était tenu à la connaissance des mots comme signes algébriques, en se contentant de poser des égalités simples. Il faut s'enhardir : oser opérer des additions. De même que dans la première équation toutes les équations futures sont contenues et qu'un développement mathématique n'introduit pas en cours d'opération d'élément nouveau, de même dans les mots connus tous les mots inconnus sont compris. Tournons résolument vers l'avenir la thèse de Gébelin : elle incite à créer ces mots et montre que se livrer à cette création est faire œuvre de décryptement du monde puisque le mot est à l'image de l'objet. Et comme en algèbre ce sont les modifications apportées aux membres des équations qui sont créatrices, ce seront les nouveaux rapports dégagés entre les mots qui modifieront notre conception de l'univers, qui la complèteront. Et puisqu'à l'origine il n'y avait qu'une seule langue entre les hommes, à l'époque où la connaissance de toute chose était indivise, ce sera par un long travail de dénombrement du divers, travail qui doit d'abord se faire sur le langage, travail identique à celui du dénombrement des corps simples qui a permis d'en nommer avant même leur découverte, qu'on pourra peu à peu reconstituer la langue primitive qui sera aussi la langue finale.

Ainsi le travail de prospection du monde doit d'abord être un travail sur le langage. Et ce travail est, même dans notre optique actuelle, essentiellement poétique. En effet :

1° Ecrire un poème c'est supposer que les mots ont un pouvoir, une puissance sur le réel. Comment l'auraient-ils autrement que par leurs sons qui assurent le lien entre le sens et l'objet ? User de l'allitération, rime, mètre et autres sortilèges de la *sorcellerie évocatoire* c'est tout simplement renforcer cette liaison, la rendre plus opérante, alors qu'elle s'était embuée.

Toute la poésie relève de l'onomatopée : « le style poétique cherche à valoriser toutes les associations subsidiaires latentes entre la forme phonétique et le sens ; associations non plus seulement entre deux sons mais, plus subtiles, entre des sons, des couleurs, des sentiments »<sup>(23)</sup> ; la règle du sonnet, dans lequel l'idée se fond en une phrase mélodique, « consiste à faire tendre le langage vers cet idéal de cohérence absolue dans lequel son et sens seraient enfin liés par des lois »<sup>(24)</sup>. Ainsi plus on remonte dans le temps vers la langue primitive, plus les peuples se révèlent poètes. La prose n'existe que chez les peuples qui ont perdu le souvenir des motivations premières des signes dans leur langage.

(23) P. Guiraud, *La Sémantique*, éd. P.U.F. p. 32.

(24) Michel Butor « Esquisse d'un seuil pour Finnegan ».

2° Si dans la prose un mot ne désigne qu'un objet convenu, dans la poésie il est riche de tous les sens qu'il a connus, de tous les emplois qui en ont été faits (c'est-à-dire des relations qui ont été établies entre lui et d'autres mots), des mots qui lui sont apparentés ou contraires, des modifications, calembours et autres déformations - qu'il permet... Si on systématisait les idées de Gêbelin on s'aperçoit que le mot permet une double liaison dans le monde : une liaison verticale puisque tous les sens d'un mot sont présents dans ce mot (en réalité le mot ne change pas, mais s'enfle), horizontale puisque les mots participant les uns aux autres par une syllabe ou plusieurs, témoignent d'une liaison réelle entre les objets. Il va de soi que ces liaisons sont encore pleines de failles. Il nous manque des intermédiaires, par exemple ceux qui permettraient à la mouette et au requin de communiquer à nouveau.<sup>(25)</sup>

Il va de soi que la grandiose construction de Court de Gêbelin pêche de bien des côtés vis-à-vis de la linguistique telle qu'elle s'est édifiée depuis Saussure ; du moins est-elle une vaste construction poétique qui invite à rêver comme nous nous sommes permis de le faire ; et qui permet, peut-être de mieux comprendre un aveu d'André Breton selon qui le poète ne voit pas ses images mais les entend<sup>(26)</sup>, ou une remarque similaire de Reverdy : « *Pour le poète non seulement c'est le mot qui précède et guide l'idée, mais c'est même le son qui précède et appelle le mot (...)* ». Si la musique perçue par le poète se transforme pour le lecteur en signification c'est bien parce qu'il y a dans le corps du mot une liaison entre le son et le sens.

Un seul écrivain, à notre connaissance, tenta de faire du poème une vaste onomatopée ; c'est De Piis. Un jour cependant nous eumes la surprise de trouver chez un poète, au demeurant des plus médiocres (il s'agit de François Fariau de Saint-Ange) ces vers :

*Quand tu vis (...)  
Apporter et bientôt présenter à ta vue  
Ton amant, quel spectacle ! habillé d'un linceuil<sup>(1)</sup>  
Pour y dormir toujours couché dans un cercueil ?*  
(Les funérailles d'Arabele)

vers suivis d'une note : « J'écris *linceuil* comme *cercueil* et non pas *linceul* selon l'orthographe d'usage parce que l'analogie des idées qui expriment ces mots les nécessite à rimer ensemble ».

Ainsi la fabrication même du poème qui entraînait le poète à rechercher l'antique cohésion du son de la phrase et

(25) Mais selon cette conception du langage la prose existe-t-elle ? L'étonnement de M. Jourdain était légitime : le langage est essentiellement poésie. Seule l'algèbre est véritablement prose, et les vrais prosateurs ont été les poètes badins et gracieux du XVIII<sup>e</sup> siècle.

(26) Dans le Silence est d'or. La clef des champs - éd. Sagittaire.

de son sens, l'obligeait-elle à corriger un mot. Et il s'agissait vraiment d'une création nécessaire: car tant que linceul désignait simplement un drap de lit il pouvait bien s'écrire *linquel*, ou *linçæl* ou *lincel*. Maintenant qu'il évoque l'engloutissement du corps dans un autre sommeil, il est nécessaire de lui donner la forme vers laquelle, avec nous mêmes, il tend: linceuil. Dans son dictionnaire étymologique Von Wartburg le note comme un pur détail: *linceul tend aujourd'hui à se prononcer comme s'il était écrit linceuil d'après cercueil, etc...* (Edit. P.U.F., p. 353). Ainsi la liaison du sens et du son du mot, en dépit des linguistes, est-elle sentie comme une nécessité.

« En dépit de nos linguistes »... car il est piquant de noter le décalage qui s'est constamment opéré entre les poètes et les linguistes. Alors qu'au XVIII<sup>me</sup> siècle Court de Gébelin et Fabre d'Olivet édifiaient le seul vrai système poétique du siècle en notant l'existence réelle et non arbitraire du langage, la poésie restait un jeu gracieux et élégant, un divertissement intelligent. Pourtant tout le problème des correspondances était posé, toute la grandeur de la poésie soupçonnée. Seul Baudelaire... Mais au moment où le message de Baudelaire était repris, et allait être amplifié, F. de Saussure donnait ses leçons à Genève; il reprenait non Gébelin, mais l'Abbé de Pons et Rivarol, Voltaire et Destutt de Tracy pour lesquels le langage était aussi un produit social et arbitraire <sup>(27)</sup>: « le signe linguistique est arbitraire. Ainsi l'idée de *sœur* n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons S - O - R qui lui sert de signifiant; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quelle autre: à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes: le signifié *bœuf* a pour signifiant B - O - F d'un côté de la frontière, et O - K - S (ochs) de l'autre.

« Le principe de l'arbitraire du signe n'est contesté par personne. » <sup>(28)</sup>

Toute la linguistique moderne (dont je n'esquisse pas ici la moindre critique: Saussure est un maître à penser) s'est édifiée sur une assurance contraire aux intuitions fondamentales des poètes de notre temps. Savoir qui a raison est aussi vain que de se demander laquelle des géométries d'Euclide ou de Riemann est la plus vraie. Mais il est intéressant de marquer les deux points de vue et le décalage qui s'est perpétué entre linguistes et poètes. Il faut cependant noter qu'à notre époque où l'autorité de Saussure peut sembler définitivement assise, un psychanalyste, en la personne de C.-G. Jung, tend à donner des choses une autre vue: « A l'origine le langage était, d'une part, un système de sons émotifs et imitatifs représentant l'effroi, la peur, la colère, l'amour etc..., ou destinés à reproduire le bruit des éléments, tels

(27) A l'article *Etymologie* dans l'Encyclopédie, on peut lire: « les mots n'ont point avec ce qu'ils expriment un rapport nécessaire ».

(28) Cours de Linguistique Générale - éd. Payot p. 100.

que le clapotis de l'eau, son gargouillement, son murmure, le roulement du tonnerre, le mugissement du vent, les cris des animaux, etc..., d'autre part un ensemble de sons dus à la combinaison de ceux qu'on perçoit et de ceux de la réaction affective. (Consulter à ce propos Kleinpaul sur la « Vie du langage », 3 vol., Leipzig 1893) <sup>(29)</sup>.

D'un autre côté une remarque comme la suivante laisse penser que la langue primitive n'est peut-être pas du seul domaine de l'utopie : « M. Fouché a étudié le mot *gave*, nom des torrents des Pyrénées occidentales. On retrouve ce mot au Japon (*gava*) avec le même sens de *torrent*. Entre ces deux points extrêmes, du Japon aux Pyrénées, un très grand nombre de cours d'eau portent des noms qui rappellent cette racine » <sup>(30)</sup>.

Relever les possibilités du système de Gêbelin n'est donc peut-être pas un travail aussi vainement historique qu'on pourrait le croire. Sa thèse, en ce qu'elle s'oppose à celle de Saussure devrait lui être confrontée à seule fin de permettre de les dépasser dialectiquement l'une et l'autre. Mais pour ce qui a trait à notre projet : montrer que le XVIII<sup>me</sup> siècle connut non seulement la poésie didactique et logique, mais aussi la pensée analogique, Court de Gêbelin, en particulier, (il eût fallu citer le Président des Brosses et Fabre d'Olivet mais nous nous en sommes tenu au penseur le plus important) a maintenu, contre les poètes officiels, la tradition poétique. Baudelaire aurait pu lui emprunter ce qu'il dit avoir trouvé chez Swedenborg <sup>(31)</sup>, quant à Nerval il suffit de se référer aux travaux de Jean Richer pour voir ce qu'il lui doit.



Il faut maintenant retrouver les fils qui nous ont conduit au long de ces pages, et tenter de les nouer ; il ne sera pas inutile non plus de noter le secours que cette poésie si profondément *inactuelle* peut nous apporter.

A la suite du XVII<sup>me</sup> siècle, soucieux d'ordre et de classement, si follement épurateur par rapport au XVI<sup>me</sup> siècle, le XVIII<sup>me</sup> siècle a continué dans sa poésie à polir le langage. Utilisant peu de mots les poètes se sont souciés autant que leurs prédécesseurs du pouvoir des mots. Ils l'attendaient non des mots eux-mêmes mais de leur ordonnance, non de leur éclatement dans la fulgurance des images, mais de la justesse des discours qu'ils leur permettaient de tenir.

(29) C. G. Jung « Métamorphoses et symboles de la libido » éd. Montaigne p. 9.

(30) Maurice Schöne : « Vie et mort des mots » P.U.F. Que sais-je ? p. 14.

(31) Voir le texte de Baudelaire sur Victor Hugo (Art Romantique) éd. Pléiade p. 1.077-1.078.

L'objectif des poètes est la description scientifique. Ils refusent, parfois vainement, la polyvalence du poème. Aucun ne tente d'explorer les confins ou le *souvenir se marie au mensonge*, mais les paysages de clarté. Ainsi dépouillent-ils la mythologie de son obscurité, en en faisant un langage. Elle prolifère dans leurs poèmes, mais dépouillée de son pouvoir à la fois troublant et libérateur.

La poésie s'installe uniquement dans le langage. Elle se ferme, dirait R. Nelli, ce qui ne va pas parfois sans dignité ni puissance. Elle devient le prétexte à de vastes constructions solides et inutiles comme la tour de M. Eiffel. Ces poètes ont mis tous leurs soins à architecturer leurs constructions, n'attendant rien que de cette architecture elle-même (insistons-y). Cette logique qui a présidé à leur œuvre, était à leurs yeux, essentiellement poétique : elle joignait les parties au tout, assurait à l'œuvre sa qualité d'œuvre d'art.

Aux poètes axés sur le langage, à cette poésie fermée (je reprends l'expression de R. Nelli car nulle autre ne me semble propre à rendre mieux le conflit existant) s'opposent Gébeline ou le Père Castel, tenants d'une poésie ouverte. Pour eux la poésie réside en ce qui relie le langage au monde : l'universelle analogie qu'elle ait pour cause la liaison du sens et du son des mots, ou les correspondances sensorielles. Les théories du Père Castel et de Gébeline sont d'ailleurs nécessairement liées l'une à l'autre : puisque le bruit du mot et sa signification sont liés, comme la signification et la forme du mot (rappelons-le, puisque nous n'avons pas eu le loisir de nous étendre sur la question : toute écriture est hiéroglyphique), il y a donc une communication entre les domaines visuel et auditif, entre la vision du monde et son audition, le chant des oiseaux et leur plumage.

Grâce à Court de Gébeline l'opacité et la profondeur sont rendus au langage : la possibilité qu'il nous offrait de retrouver dans un contexte un tout autre contexte, d'évoquer d'un mot une situation perdue dans le fond de la mémoire de l'homme, est assez proche de celle que nous offre Pound avec ce qu'il appelle sa *logopeia*. Mais cette poésie ouverte ne trouva nul poète pour l'exprimer.

Qu'il n'y ait donc pas, au sens moderne un *seul* poète au XVIII<sup>me</sup> siècle, telle serait la conclusion du lecteur qui ne verrait dans la poésie qu'une forme de la connaissance immédiate, à l'exclusion de toute autre. Telle est, on le sait, en gros, la thèse de Rolland de Renéville qui écarte du domaine essentiellement poétique la poésie philosophique, didactique ou spirituelle (type : produit de luxe). Nous pensons qu'une telle distinction est moins nette que feint de le croire Rolland de Renéville, à des fins justement didactiques. Il n'est pas exclu, comme on l'a vu, que la poésie dite descriptive n'élimine au terme même de sa description, l'objet.

Lisant les longs et pas toujours ennuyeux poèmes du XVIII<sup>me</sup> siècle, on s'aperçoit que, s'il est indéniable que le

poète est parti de connaissances intellectuelles, le jeu des vers et de l'équilibre des développements l'a entraîné maintes fois à des découvertes. Un automatisme de l'alexandrin l'a mené en de tout autres lieux que ceux où volontairement il voulait mener son lecteur. Le « *Qui parle alors ?* » nous intéresse ici moins que le *Pour que dire ?* Or c'est en général, inconsciemment, pour sommer le monde d'égaliser « *sa hantise à de riches postulats chiffrés, en tant que sa loi* ». Ceci, il va sans dire, en toute innocence, car la Poésie parle plus fort que le poète. Mais la poésie c'est aussi ce pouvoir qu'a le poète d'ordonner et de légiférer. C'est cette poésie *logique* que nous voudrions voir réhabiliter.

Nous vivons au siècle de la poésie analogique ; mais cette forme même de pensée, nous y avons insisté, le XVIII<sup>me</sup> siècle l'a connue, bien qu'elle ne soit l'essentiel d'aucune grande œuvre poétique.

Ce siècle si décrié fut, théoriquement, le siècle poétique le plus complet (au demeurant plus qu'aucun autre, ce siècle eut le souci de la communication, de l'efficacité ; jamais en lui le sentiment que la poésie peut être ce qu'il y a de plus intime en nous <sup>(32)</sup>). Nous pourrions d'ailleurs rappeler que la logique n'a de sens que si elle est elle-même une analogie : si la logique n'était propre qu'à notre esprit nous nous enliserions rapidement dans le formalisme, elle n'a de vertu qu'autant que son ordonnance est semblable à celle du monde. Loin d'être étrangères l'une à l'autre, pensées déductive et analogique sont complémentaires. Ce n'est pas seulement avec des mots qu'on fait de la poésie, mais aussi avec un récit ordonné.

La responsabilité et la maîtrise du poète sont affirmées par une forme qui permet à l'être parlant d'intégrer, de *connaître* une parole dont de tout temps il ne fut que le médiateur. Dans la mesure où le surréalisme ne tenta que la profération la plus totale de cette parole unique, (ou la révélation du plus grand nombre de pages inédites du *Livre*), il a parfaitement réussi, et rien n'est plus vivant, de nos jours, comme de tous temps, rien n'est plus essentiel à notre vie que le surréalisme.

Mais.

Connaître la Parole n'est point l'exploiter. Il faut découvrir son organisation, sa syntaxe (Breton s'y attaqua dans son étude du hasard objectif) : normaliser la trouvaille. Il faudrait : « mener la Parole et non plus la subir ». Parler semblablement et non plus s'écouter. Il nous semble à cet égard que le poète qui se voudra plus *réel* aura intérêt à relire Hésiode ou Pound. Notre espoir est que Rousseau l'y incite.

Fargue notait que : « Descartes fait des mariages de raison, Rimbaud des mariages d'amour ». Nous pouvons par cet exemple préciser notre propos : la logique des poèmes est

(32) Sauf chez quelques élégiaques fin de siècle qu'aussitôt on a monté en épingle comme pré-romantiques.

une construction raisonnable quand l'analogie est un acte d'amour: Mais il ne serait pas mauvais que l'amour cessant de s'opposer à la raison, l'investisse: ou bien la raison sera à l'origine des analogies et des amours mystérieuses (constructions rêveuses sur le langage) - ou bien les mariages d'amour, (si limités dans le temps puisqu'ils ne peuvent se poursuivre plus longtemps qu'une illumination) seront placés dans un ordre réfléchi par la raison et doté d'une certaine pérennité.

Il ne s'agit point de se servir du XVIII<sup>me</sup> siècle pour dépasser le surréalisme. Ce serait une niaiserie. Mais de mettre l'accent sur ce que, parce que le temps pressait et pour obvier à de tragiques lacunes, Breton et ses amis ont feint de mettre entre parenthèses: à savoir que le *dérèglement de tous les sens* doive être *raisonné*, que la jolie rousse en sera dix fois plus *ardente* d'être une *raison*. En bref mettre l'accent non sur la trouvaille mais sur l'organisation, négliger l'*Union libre* pour l'*Ode à Charles Fourier*.

Il est urgent si on ne veut pas que le poème s'émiette, ne se désagrège, et le poète du même coup, de revenir à une application radicale de la dialectique de la passion et de la raison, de la déduction et de l'analogie. Il importe, si l'on veut redonner au poème son pouvoir sur le monde et son ampleur cosmique, de revenir au long poème épique, mais sans rien abandonner de ce qui s'est fait depuis Baudelaire. Car la poésie ouverte aujourd'hui n'est plus dans le « poème pulvérisé » mais dans le roman.

JEAN ROUDAUT.

# DOCUMENTS

François-Charles PANARD

(1674-1765)

Célèbre en son temps comme chansonnier vaudevilliste ; on lui doit une description satirique des conventions de l'opéra, d'incertains calligrammes qui en font aujourd'hui l'obscur médiateur entre Rabelais, Angot de l'Eperonnière et Apollinaire, et des énigmes, genre littéraire que les manifestations d'un maître contemporain ont remis à la mode.

## LE VERRE

*Nous ne pouvons rien trouver sur la terre,  
Qui soit si bon, ni si beau que le verre,  
Du tendre amour berceau charmant,  
C'est toi, champêtre fougère  
C'est toi qui sers à faire  
L'heureux instrument  
Où souvent pétille,  
Mousse et brille,  
Le jus qui rend  
Gai, riant,  
Content.  
Quelle douceur  
Il porte au cœur !  
Tôt,  
Tôt,  
Tôt,  
Qu'on m'en donne  
Qu'on l'entonne !  
Tôt,  
Tôt,  
Tôt ;  
Qu'on m'en donne  
Vite et comme il faut,  
L'on y voit sur ses flots chéris  
Nager l'allégresse et les ris.*

## Jean-Joseph VADÉ

(1720-1757)

De toutes les œuvres des poètes du XVIII<sup>me</sup> siècle, celle de Vadé est sans doute la plus vivante. Elle annonce d'une part, avec *La Pipe cassée* et *Les Quatre bouquets poissards* (écrits du genre poissard dont Vadé est le créateur), les romances de Bruant et Carco, et de l'autre les inventions verbales de Prévert ou Georgius, lorsque dans ses amphigouris le poète octroie aux mots le privilège de s'engendrer les uns les autres indépendamment de leur sens immédiat. Vadé est également l'auteur de vingt opéras comiques et parodies, d'un roman par lettres (*Lettres de la Grenouillère, entre M. Jérôme Dubois, pêcheur du gros caillou, et M<sup>lle</sup> Nanette Dubut, blanchisseuse de linge fin*), et d'une histoire véritable : *Les amants constants jusqu'au trépas*, qui commence ainsi : « C'est à cet âge heureux (18 ans) que Félix vint à Paris, ne possédant pour tout bien qu'un peigne à deux côtés avec lequel il se promettait de se rendre un jour utile à soi-même, à ses parents et à sa patrie ».

Toutes les ressources de l'humour ne purent lui éviter de mourir à trente-sept ans d'un abcès à la vessie.

## AMPHIGOURI

(sur l'air du Menuet d'Exaudet)

Alaric  
 A Dantzig  
 Vit Pégase  
 Qui jouait avec Brébeuf  
 Au volant dans un œuf  
 Au pied du Mont Caucase.  
 Sûr du fait,  
 Dom Japhet  
 Court chez Pline,  
 Et puis s'en va de Goa  
 Boire à Guipuscoa  
 Chopine ;

Mais la reine Cléopâtre  
Faisait cuire dans son âtre  
Un maron  
Que Baron  
Jette aux poules,  
Dans le temps que Jézabel  
Mangeait en Israël  
Des moules.  
Alors Job  
Chez Jacob  
Prit un masque,  
Et s'en fut à Loyola  
Chanter Alleluia  
Sur un tambour de basque  
Phaëton,  
Au toton,  
Fut la dupe,  
Et jouant contre Psyché  
Qui perdit au marché  
Sa jupe.

## Charles COLLÉ

(1709-1783)

Connu comme auteur dramatique à succès (*La Vérité dans le Vin*), et comme chansonnier grivois, Collé est également l'auteur d'une parodie de tragédie et d'amphigouris de second ordre.

## AMPHIGOURI

(Air du Menuet de la Pupille)

*Qu'il est heureux de se défendre  
Quand le cœur ne s'est pas rendu  
Mais qu'il est fâcheux de se rendre  
Quand le bonheur est suspendu  
Par un discours sans suite et tendre,  
Egarez un cœur éperdu;  
Souvent par un malentendu,  
L'amant adroit se fait entendre.*

NOTE. — L'amphigouri, comme on le sait, n'est qu'un galimatias rimé très richement. J'ai fait beaucoup trop de couples de ce genre méprisable; je les regarde comme des delicta juventutis. Je me permets de donner celui-ci parce qu'il a tant d'apparence d'avoir quelque sens, que le célèbre Fontenelle l'entendant chanter chez M<sup>me</sup> de Tencin, crut le comprendre un peu, et voulut le faire recommencer pour le comprendre mieux. M<sup>me</sup> de Tencin interrompit le chanteur, et dit à Fontenelle : « Eh ! grosse bête ! ne vois-tu pas que ce couplet n'est que du galimatias ? » (Note de Collé).

## Claude CHERRIER

(1738-1777)

Découvert par Eluard, et curieusement ordonné prêtre par le poète, Cherrier fut, si nous en croyons nos sources, censeur de police. Il est l'auteur de « L'Homme inconnu » (largement cité dans l'Anthologie de la Poésie du Passé - Edition P. Seghers) et des « Polissonniana » ou « Recueil de Turlupinades » (Amsterdam, 1722) dont nous extrayons les maximes qui suivent.

*La poésie n'est pas toujours le langage des Dieux ; car elle est souvent le langage des gueux.*

Voici l'Exorde d'un discours prononcé publiquement par un bon P.C. : « J'embarque ce discours sur le galion de mes lèvres, pour passer la mer orageuse de vos attentions, et arriver enfin au port fortuné de vos oreilles ».

*L'herbe est le poil de la terre et le zéphir est le peigne qui a soin de le démêler.*

*Qu'est-ce qu'un os dont la moelle chemine ? C'est un tuyau de fontaine.*

Ne dites point « miséricorde », si vous parlez délicatement ; mais dites « miséricelle », car la ficelle est plus délicate que la corde. Ne dites point « Turlupin », mais « Turlugâteau », car le gâteau est plus délicat que le pain.

*Qui t'ôte ton tabac t'abat.*

*Ce livre serait plus entendu s'il était moins étendu.*

*Les chevaux ne sont jamais ferrés de vent.*

*Ce personnage perd son âge.*

*Ce général d'armée est un tambour qui n'est fait que pour être battu.*

*La barque est une folle, car elle remue toujours.*

*Le marinier est un fou, car il change d'opinion à tout vent.*

*L'eau est une folle, car elle n'est jamais en repos.*

*Le vent est un fou, car il court sans cesse. Concluez à présent sur la navigation.*

*Marionnette ? Marion sale.*

#### Liste des plus rares curiosités :

*Un pavé du Pont-Euxin.*

*Un atome enchâssé dans le vide d'Epicure.*

*Des souris de la bonne grâce.*

*Un manteau de la miséricorde où la misère et la corde sont évidentes.*

*(...) Un morceau de la peur de Démosthène trouvé proche d'un buisson auquel il demanda la vie, le prenant pour un ennemi.*

*(...) La corne de Jupiter transformé en taureau pour enlever la belle Europe.*

*Plusieurs vases de verre remplis d'eau bénite de cour.*

*Le rat dont la montagne accoucha.*

*Six douzaines des yeux d'Argus.*

*Une pincette pour tirer les vers du nez sans qu'on s'en aperçoive.*

*Trois onces de fil retors pour en revendre au plus rusé.*

*Un cerceau entier du tonneau de Diogène.*

*Un mouchoir qui force ceux qui se sentent morveux à se moucher.*

*Un muid de rubis sur l'ongle.*

*Un chapelet d'oreilles coupées aux ventres affamés.*

*La juste moitié d'un rot que fit Goliath en mourant, trouvé derrière une pyramide d'Egypte dans un broc de pierre.*

*La jupe de Thétis qui n'est jamais mouillée, quoiqu'elle sorte du sein de la mer, trouvée derrière les décorations de l'opéra, utile aux femmes qui s'exposent à la pluie.*

(Polissonniana, ou Recueil des Turlupinades)

Amsterdam, 1722.

**Madrigal :**

Soleil, mon soleil, qui tous les matins fais rougir de honte la céleste lanterne, ce fut au même lieu que vous donnâtes échec et mat à ma pauvre liberté. Vos yeux toutefois ne m'égorgèrent pas du premier coup : mais cela provint de ce que je ne sentais pas de loin l'influence porte trait de votre rayonnant visage ; car ma rechignante destinée m'avait colloqué superficiellement à l'ourlet de la sphère de votre activité.

A voir cette fontaine, on a de la peine à discerner si ce n'est point un jour de quatre pieds en carré ou bien un œil de la terre qui pleure.

cy pire

vent vent j'ai souvent souci dont souvent soupire  
j'ai dont

**Contre petteries :**

tâter la grâce

gâter la trace

un sot pâle

un pot sale

un lieur de chardons est mort à Falaise.

un chieur de lardons est fort à malaise.

Ma mémoire n'est pas tirée au clair.

Rapetasseurs de vieilles ferrailles latines.

Les malédictions des courtisanes sont des oraisons pour la santé.

## Augustin DE PIIS

(1755-1832)

L'homme mérite assez peu de considération : véritable girouette politique, il a célébré avec prolixité tous les pouvoirs du jour, composant un vaudeville républicain « L'Inutilité des Prêtres », des stances à Joséphine, une ode sur la mort du duc de Berry, etc..., En 1800 il accepta le Secrétariat Général de la Préfecture de Police !

Son œuvre poétique (mis à part des vaudevilles et des chansons), vaut surtout par les principes qui l'ont inspirée et dont on peut voir un condensé en cet alexandrin :

*On peut à la musique égaler l'art des vers.*

S'inspirant des langues grecque et latine, qui, selon lui, eurent le pouvoir de peindre d'après le son des mots, de Piis travailla, d'une manière infiniment plus scientifique que celle de Verlaine, puisqu'il ne s'agissait pas pour lui de « reprendre à la musique son bien » ni de donner à ses vers un simple mouvement musical, à découvrir la signification de chaque voyelle et consonne (on serait presque tenté de parler de leurs teintes), et à les employer, cette découverte faite, systématiquement. Son but est de retrouver dans chaque mot le rapport, qu'il suppose toujours existant et unique, entre le signe et la chose signifiée, l'universelle onomatopée, analogie du sens à la forme, dont il donne cette définition : « L'homme dans toutes les langues donne naturellement aux objets les plus sensibles un nom qui répète à peu près le bruit que fait l'objet lui-même, telle est la définition de l'onomatopée ».

Exploitant systématiquement ses découvertes, il les a appliquées aux quatre genres poétiques reconnus de son temps : le simple, le gracieux, le sublime et le sombre.

## LES LETTRES

*A l'aspect du Très-Haut sitôt qu'Adam parla,  
Ce fut apparemment A qu'il articula,  
Balbutié bientôt par le bambin débile,  
Le B semble bondir de sa bouche inhabile;  
D'abord il l'habitue au bonsoir, au bonjour;  
Les baisers, les bonbons sont brigués tour à tour (...)*

Le C rival de l'S avec une cédille,  
Sans elle, au lieu du Q, dans tous nos mots fourmille,  
De tous les objets creux il commence le nom :  
Une cave, une cuve, une chambre, un canon,  
Une corbeille, un cœur, un coffre, une carrière (...)

A décider son ton pour peu que le D tarde,  
Il faut, contre les dents, que la langue se darde ;  
Et déjà de son droit, usant dans le discours,  
Le dos tendu sans cesse, il décrit sans détour.  
L'E s'évertue ensuite, élançé par l'haleine  
Chaque fois qu'on respire, il échappe sans peine ;  
Et par notre idiome heureusement traité  
Souvent, dans un seul mot, il se voit répété.  
Mais c'est pour qu'il se coule aux syllabes complètes ;  
Interprète caché des consonnes muettes,  
Si l'une d'elles, seule, ose se promener,  
Derrière ou devant on l'entend résonner.

L'F en fureur frémit, frappe, froisse, fracasse (...)  
Le fer lui doit sa force, elle fouille, elle fend ;  
Elle enfante le feu, la flamme et la fumée,  
Et féconde en frimas, au froid elle est formée ;  
D'une étoffe qu'on froisse, elle fournit l'effet,  
Et le frémissement de la fronde et du fouet.

Le G plus gai, voit l'E accourir sur ses traces  
C'est toujours à son gré que se groupent les Grâces ;  
Un jet de voix suffit pour engendrer le G ;  
Il gémit quelques fois, dans la gorge engagé,  
Et quelques fois à l'I dérobant sa figure,  
En joutant à sa place il jase, il joue, il jure ;  
Mais son ton général qui gouverne partout,  
Paraît bien moins gêné pour désigner le goût.

L'H au fond du palais hasardant sa naissance  
Halète au haut des mots qui sont en sa puissance.  
Elle heurte, elle happe, elle hume, elle hait,  
Quelques fois par honneur, timide, elle se tait.

*L'I droit comme un piquet établit son empire;  
Il s'initie à l'N afin de s'introduire;  
Par l'I précipité le rire se trahit,  
Et par l'I prolongé l'infortune gémit.*

*Le K partant jadis pour les Kalendes grecques,  
Laisa le Q, le C, pour servir d'hypothèques;  
Et revenant chez nous, de vieillesse cassé,  
Seulement à Kimper il se vit caressé.*

*Mais combien la seule L embellit la parole !  
Lente elle coule ici, là légère elle vole;  
Le liquide des flots par elle est exprimé,  
Elle polit le style après qu'on l'a limé;  
La voyelle se teint de sa couleur liante,  
Se mêle-t-elle aux mots ? C'est une huile luisante  
Qui, mouille chaque phrase, et par son lénitif  
Des consonnes détruit le frottement rétif.*

*Ici l'M, à son tour, sur ses trois pieds chemine,  
Et l'N à ses côtés sur deux pieds se dandine;  
L'M à mugir s'amuse, et meurt en s'enfermant,  
L'N au fond de mon nez s'enfuit en résonnant;  
L'M aime à murmurer, l'N à nier s'obstine;  
L'N est propre à narguer, l'M est souvent mutine;  
L'M au milieu des mots marche avec majesté,  
L'N unit la noblesse à la nécessité.*

*La bouche s'arrondit lorsque l'O doit éclore,  
Et par force, on déploie un organe sonore,  
Lorsque l'étonnement, conçu dans le cerveau,  
Se provoque à sortir par cet accent nouveau.  
Le cercle lui donna sa forme originale,  
Il convient à l'orbite aussi bien qu'à l'ovale;  
On ne saurait l'ôter lorsqu'il s'agit d'ouvrir,  
Et si-tôt qu'il ordonne il se fait obéir.*

*Le P plus pétulent à son poste se presse :  
Malgré sa promptitude il tient à la paresse;*

Il précède la peine, et prévient le plaisir;  
 Même quand il pardonne, il parvient à punir;  
 Il tient le premier rang dans le doux nom de père  
 Il présente aux mortels le pain si nécessaire !  
 Le poinçon, et le pieu, la pique et le poignard;  
 De leur pointe, avec lui, percent de part en part;  
 Et des poings et des pieds il fait un double usage,  
 Il surprend la pudeur et la peur au passagè.  
 Là, de son propre poids il pèse sur les mots;  
 Plus loin, il peint, il pleure et se plaît aux propos :  
 Mais c'est à bien pousser que son pouvoir s'attache,  
 Et pour céder à l'F se confond avec l'H.  
 Enfin du P parti je n'entends plus les pas.

Le Q traînant sa queue, et querellant tout bas,  
 Vient s'attaquer à l'U qu'à chaque instant il choque,  
 Et sur le ton du K calque son ton baroque.

L'R en roulant, approche et tournant à souhait,  
 Reproduit le bruit sourd du rapide rouet;  
 Elle rend, d'un seul trait, le fracas du tonnerre,  
 La course d'un torrent, le cours d'une rivière;  
 Et d'un ruisseau qui fuit sous les saules épars,  
 Elle promène en paix les tranquilles écarts..  
 (...) Elle a de tous les chars la conduite en partage;  
 Partout, vous l'entendrez sur le pavé brûlant,  
 Presser du fier Mondor le carrosse brillant,  
 Diriger de Phryné la berline criarde,  
 Et le cabriolet du fat qui se hasarde;  
 La brouette en bronchant lui doit son soubresaut  
 Et le rustre lui fait traîner son chariot;

Le barbet irrité contre un pauvre en désordre,  
 L'avertit par une R avant que de le mordre;  
 L'R a cent fois rongé, rouillé, rompu, raclé,  
 Et le bruit du tambour par elle est rappelé.

Mais c'est ici que l'S en serpentant s'avance,  
 A la place du C sans cesse elle se lance;  
 Elle souffle, elle sonne et chasse à tout moment  
 Un son qui s'assimile au simple sifflement.

*Le T tient au toucher, tape, terrasse et tue  
 On le trouve à la tête, aux talons, en statue :  
 C'est lui qui fait au loin retentir le tocsin ;  
 Peut-on le méconnaître au tic-tac du moulin ?  
 De nos toits, par sa forme, il dicta la structure,  
 Et tirant tous les sons du sein de la nature,  
 Exactement taillé sur le type du Tau  
 Le T dans tous les temps imita le marteau.*

*Le V vient, il se voue à la vue, à la vie,  
 Vain d'avoir, en consonne, une vogue suivie,  
 Il peint le vol des vents, et la vélocité ;  
 Il n'est pas moins utile, en voyelle usitée,  
 Mais des lèvres hélas ! le V s'évadait vite  
 Et l'humble U se ménage une modeste fuite ;  
 Le son nu qu'il procure un peu trop continu,  
 Est du mépris parfait le signe convenu.*

*Renouvelé du XI, l'X excitant la rixe,  
 Laisse derrière lui l'Y grec, jugé prolix,  
 Et, mis, malgré son zèle, au même numéro,  
 Le Z usé par l'S est réduit à zéro.*

(Chant I).



*La langue que je parle est la langue des Rois.*

(Chant IV).

## Arnauld BERQUIN

(1747-1791)

Sous prétexte de s'adresser aux enfants, Berquin publia, sous le titre : *L'Ami des Enfants*, des fadaïses morales qui n'ont pour tout intérêt que d'être écrites avec élégance. Il y fit preuve d'un manque total de sens du merveilleux et d'imagination. Au contraire, lorsque pour décrire la nature, il prit ingénument le parti des choses, selon l'expression d'un poète contemporain plus roué que notre auteur, il retrouva innocemment le monde familier et insolite où vivent l'hippopotame et le crabe de Dürer.

Nous citons quelques textes des *Curiosités de la Nature* où la volonté naïve d'être exact confère à la prose de Berquin une poésie inattendue.

### LES BŒUFS

...Tous les animaux qui (...) ont quatre pieds s'appellent quadrupèdes (sic). Ils ne se tiennent point debout. Cette posture grotesque avec quatre jambes leur serait en même temps incommode, parce que leur nourriture est attachée à la terre, et qu'ils seraient à tout moment obligés de se baisser pour la prendre; ce qui les fatiguerait terriblement. D'un autre côté, s'ils n'avaient que deux jambes, ils ne pourraient guère mouvoir leurs corps, beaucoup plus pesants que les nôtres...

### LES COQUILLAGES

...Bernard l'Ermite est couvert d'écailles dans tout son corps, excepté sur l'extrémité du dos. Pour mettre cette partie à l'abri de ce qui pourrait la blesser, il va, dès sa naissance, chercher une coquille vide dans laquelle il s'établit, jusqu'à ce qu'en grandissant il ait besoin d'un logement plus vaste.

Lorsque ce moment est venu, sans quitter sa première coquille, il va sur le rivage en chercher une autre. Dès qu'il l'a trouvée, il sort de l'ancienne pour essayer la nouvelle. S'il ne la juge pas bien proportionnée à sa taille, il va plus loin, mesurant toutes celles qu'il rencontre, jusqu'à ce qu'il y en ait une qui lui convienne. Aussitôt il s'y glisse avec une extrême précipitation et, dans sa joie, il fait deux ou trois caracoles sur le sable..

## LA MOULE

...La moule, comme l'huître, demeure immobile sur le rocher où elle a pris naissance. Pour empêcher que les vents ou les flots n'emportent sa maison, elle allonge hors de sa coquille une espèce de bras dont elle est armée, et tend autour d'elle une multitude de petits filets qui, l'assujettissant de tous les côtés, sont comme autant de câbles qui la retiennent à l'ancre.

L'ennemi particulier de la moule est un petit coquillage qui s'attache sur sa coquille supérieure, la perce d'un petit trou fort rond, et passant une trompe aiguë par cette ouverture, suce la chair jusqu'au dernier morceau...

## LE NAUTILE

...Quand le nautile veut s'élever du fond de la mer, il retourne sa coquille sens dessus-dessous; et à la faveur de certaines parties de son corps qu'il gonfle ou qu'il resserre à volonté, il traverse toute la masse des eaux. En approchant de leur surface, il retourne adroitement son petit navire, dont il vide l'eau, à l'exception de ce qu'il lui faut pour le lester, et pour marcher avec autant de sûreté que de vitesse.

Alors il élève deux espèces de bras, et étend, comme une voile, la membrane mince et légère qui les unit. Il allonge et plonge dans la mer deux autres membres qui lui tiennent lieu d'avirons. Un autre lui sert de gouvernail; et il se met à voguer habilement, soumettant les vents et les flots à son adresse. A l'approche d'un ennemi, ou dans les tempêtes, il baisse sa voile, retire son gouvernail et ses rames, et, penchant sa coquille, il la remplit d'eau pour se précipiter plus aisément sous les ondes.

Le nautile est un navigateur perpétuel, qui est à la fois le pilote et le navire.

# FRAGMENTS DIVERS

*On trouvera ci-après quelques autres textes documentaires tirés fragmentairement, de l'abondante littérature du XVIII<sup>me</sup> siècle qui se consacre au problème de l'origine du langage et de sa profonde signification. Nous pensons qu'ils peuvent servir à éclairer notre propos.*

## AU TEMPS OU LES HOMMES PARLAIENT

(...) Que le système de la première fabrique du langage humain et de l'imposition des noms aux choses n'est donc pas arbitraire et conventionnel, comme on a coutume de se le figurer, mais un vrai système de nécessité déterminée par deux causes. L'une est la construction des organes vocaux qui ne peuvent rendre que certains sons analogues à leur structure, l'autre est la nature et la propriété des choses réelles qu'on veut nommer. Elle oblige d'employer à leur nom des sons qui les dépeignent, en établissant entre la chose et le mot un rapport par lequel le mot puisse exciter une idée de la chose.

(...) Que les choses étant ainsi, il existe une langue primitive, organique physique et nécessaire, commune à tout le genre humain qu'aucun peuple au monde ne connaît ni ne pratique dans sa première simplicité; que tous les hommes parlent néanmoins, et qui fait le premier fond du langage de tous les pays : fond que l'appareil immense des accessoires dont il est chargé laisse à peine apercevoir.

(...) Que le langage humain et la forme des noms imposés aux choses n'est donc pas, autant qu'on se le figure, l'opération de la volonté arbitraire de l'homme : que dans la première fabrique du langage humain et des noms radicaux, cette forme est l'effet nécessaire des sensations venues des objets extérieurs, sans que la volonté y ait presque aucune part : qu'elle en a même eu beaucoup moins qu'on ne l'imagine aux dérivations, toujours tirées des premiers noms radicaux et imitatifs des objets réels, même lorsque la dérivation vient à s'exercer, non sur des objets physiquement existants dans la nature, mais sur des idées, sur des objets intellectuels qui n'ont d'existence que dans l'esprit humain ; en un mot, sur des êtres abstraits qui n'appartiennent qu'à l'entendement ou aux autres sens intérieurs.

DE BROSSES

*Discours préliminaires*

## VOYELLES ET CONSONNES, OU LE LANGAGE SIGNIFIANT

C'est ce juste rapport entre les noms et les objets qu'ils désignent qui fait la force et l'énergie des mots; qui les maintint au moment où ils s'établirent, qui obligea tous les hommes à les adopter, et les empêcha de les abandonner pour leur en substituer d'autres à volonté.

Il n'est aucun objet qui n'ait un rapport plus ou moins étroit avec les sons vocaux et qui ne puisse être peint par ces sons.

C'est ainsi que la cigale et le bœuf tirent leur nom de leur cri; que les objets bruyants, le tambour, la tinbale, les bombes, le tonnerre, doivent leurs noms à la nature du bruit qu'ils font entendre.

*Ayant prouvé ainsi que tous les objets sont nommés par imitation ou par comparaison, Court de Gébelin passe à une étude systématique des sons dont il nous semble intéressant de donner le principe et des exemples.*

Les sons furent destinés par leur nature à peindre ou à désigner les sensations; et les intonations deviennent également, par leur nature absolument différente de celle des sons, la peinture des idées. En sorte que tous les mots se subdivisent en deux grandes classes; mots qui peignent les sensations, mots qui peignent les idées; et ces classes se subdivisent en d'autres relatives aux sensations et aux idées (...).

## 1. — LES VOYELLES :

Le son A, le plus haut de tous, désigne l'état dont on est affecté, ce qui nous est propre, par conséquent ce qu'on possède, ce dont on jouit, de même que la domination et la propriété.

De là ces expressions françaises :

*Il A une grosse fièvre*, où A désigne l'état dont on est affecté.

*Il A de grands biens*, où A désigne ce qu'on possède.

*Cet équipement est A la Reine*, où A désigne la propriété.

*Il A écrit*, où A désigne qu'on est parvenu à l'état auquel on aspirait, relativement à l'écriture.

Il en est de même de la plupart des autres langues.

Le son HÉ, extrêmement ouvert, qui s'écrit aussi H, AI, AE et dont l'aspiration s'adoucit en khé, ghé, qué, etc..., signifie la vie, et tout ce qui sert à l'entretien de la vie, comme les champs, la terre, les plantes, etc...

Le son E désigne tout ce qui est relatif à l'existence, à la qualité d'être. De là le verbe E, d'où le français il est, être, etc...

Le son I, prononcé souvent EI, AI, signifie la main, le toucher et toutes les idées qu'emporte celle de main, *puissance, protection, aide, poignée, aile*, etc...

Le son O, cri de l'admiration, devint le nom de la lumière, une des sensations les plus flatteuses : il devint également le nom de tout ce qui cause cette sensation, du *feu*, du *soleil*, des *yeux* et du sens de la *vue*.

Le son U, qui peint l'action d'attirer les liquides, de humer, servit à désigner l'eau, l'humidité, les humeurs, l'action même de humer. Ce son s'est changé tantôt en hy, tantôt en o ; de là hydre et hydropsie, dont l'un désigne le serpent des eaux, et l'autre une maladie causée par les eaux.

Le son OU, qui peint le bruit des vents, tout ce qui agite l'oreille, désigne l'oreille, le sens de l'ouïe, les vents, les vagues, etc.

(...) On y voit en même temps de quelle manière l'homme embrasse, sous une même dénomination, des objets très différents en eux mêmes, mais rapprochés par leur usage ; en sorte que l'homme dut mettre entre eux dans la parole, cette union étroite par laquelle ils se présentent tout à la fois à lui, et par laquelle il les saisit du même coup d'œil. Qu'on ne soit donc pas étonné de trouver dans le tableau des sons, les *éléments*, le feu, l'air, la terre et l'eau ; les *sens*, le toucher, la vue, le goût, l'odorat et l'ouïe ; les *parties du corps* qui sont le siège des sensations, l'œil, la main, l'oreille, le nez ou la bouche ; *l'homme* lui-même, base de toute connaissance. Ces objets ne formant qu'un tout, liés entre eux par les rapports les plus étroits et les plus sensibles, se présentant toujours ensemble, devaient nécessairement se peindre tous par des traits communs, qui mirent dans la parole les mêmes rapports qu'ils offraient dans la nature.

## 2. — LES CONSONNES :

Les idées agréables furent peintes par des intonations agréables ; les idées rapides par des intonations rapides ; les lentes, par des lentes ; celles dont les qualités étaient contraires à celles-là, furent peintes par des intonations qui contrastaient avec celles-là.

(...) La touche labiale, la plus aisée à mettre en jeu, la plus douce, la plus gracieuse, servit à désigner les premiers êtres que l'homme connaît, ceux qui l'environnent et auxquels il doit tout, ceux qu'il aime de préférence ; de là tous ces mots enfantins, *papa, maman, fanfan, bonbon, baiser, poupée, beau, bon, bien*.

(...) La touche dentale diffère entièrement de celle-là. Comme les dents sont aussi fermes que les lèvres sont mobiles, flexibles, les intonations qui en proviennent sont aussi fortes, aussi sonores, aussi bruyantes que les intonations labiales sont douces et légères... Les intonations qui en résultent deviennent aussi naturellement la peinture de tout ce qui est sonore et bruyant ; de là, une multitude de mots primitifs et puisés dans la nature. C'est par cette touche qu'on *tonne*, qu'on *retentit*, qu'on *étonne*, qu'on *donne* le *ton* ; par elle on désigne les instruments bruyants, les *tambours*, les *tymbales*, etc... Par elle, on anime les chiens à la chasse, la voix retentit au loin, elle perce l'immensité des forêts.

L'intonation linguale L désigne les mots doux, les objets dont la marche est continue et tranquille; tout ce qui est limpide et clair; tandis que sa forte, l'intonation linguale R, désigne les mouvements rudes et forts, les objets bruyants ou dont la marche va par sauts, par secousses, ceux qui sont escarpés; tels sont les mots *roue, roc, rocher, ravine, rapide, rude*.

La touche gutturale consiste dans la gorge, canal long et étroit; et afin de faire entendre les intonations dont elle est susceptible, il faut que la voix creuse profondément, puisqu'elle doit sortir du fond du gosier, position la plus reculée de l'instrument vocal.

On peint donc par ces intonations tous ces objets en forme de canaux, tous les objets creux et excavés, tous les objets de long cours comme les canaux; de là ces mots *canal, canne, col, cours, cap, cave, cavité*, etc... Les noms même de *gorge, gosier*, etc...

*Mais ce n'est là qu'un recensement des sons primitifs dont il faut étudier les moyens de combinaison.*

*Le rapport sons et intonations ne fut pas suffisant, il y eut d'autres moyens.*

Le premier de ces moyens fut d'imposer des noms aux objets animés ou inanimés, en imitant les cris des uns et le bruit de tous. C'est ce qu'on appelle *onomatopées* ou *formation de mots*. Tels furent les noms du *bœuf*, du *corbeau*, du *coq*, de la *cigale*, etc... Tels les mots *tric-trac, taffetas, bouffée*.

Le second moyen fut d'associer deux ou plusieurs intonations ensemble, afin d'exprimer par cette union des idées qu'elles ne suffisaient pas à exprimer seules. Ainsi l et r.

Le troisième moyen fut de réunir deux ou plusieurs mots en un seul, afin d'exprimer des idées composées... On peut poser en principe que tout mot de deux syllabes, est un mot composé, et qui réunit deux idées différentes pour n'en former qu'une seule.

Le quatrième et dernier moyen fut de désigner les êtres non-matériels par les mêmes mots qui indiquaient déjà les êtres matériels. Ainsi, le mot esprit, qui signifiait la respiration, objet matériel ou sensible, désigna ensuite la faculté de penser, qui n'est pas un être ou une faculté matérielle ou sensible.

Et l'on attribua aux êtres non-matériels les mêmes qualités qu'aux êtres physiques. On dit un esprit *vif, ardent, impétueux, bouché*, comme s'il était un feu, du vent ou un canal. Le cœur fut *tendre, dur, volage*, comme s'il était une plante ou un papillon.

(...) Pour désigner des idées négatives on possède deux moyens :

— Peindre à contre-sens le même objet : A mis à la fin d'un nom marquait l'existence ou la possession d'un objet. A mis à la tête de ce même nom en marqua la non-existence.

IN, à la fin d'un nom, marquait l'existence, l'étendue, la réalité; à la tête il désigna la non-existence, la privation.

— L'intonation et la voyelle fortes étant consacrées à l'objet positif, l'intonation et la voyelle faibles le furent à l'objet négatif, à la privation. Ainsi le latin *gel-idus* n'est que le faible de *cal-idus* ou *cal-dus*, qui signifie l'opposé.

(...) Puisque toute écriture est peinture, ou hiéroglyphe, il en résulte nécessairement que l'écriture alphabétique est elle-même un assemblage de caractères hiéroglyphiques. On n'aura pas de peine à s'en convaincre, lorsqu'on examinera les figures qu'offrirait l'alphabet à sa naissance, et les rapports de leurs objets avec l'organe qui produit le son, noté par chacune de ces figures, et avec la valeur des mots qu'elles forment.

*En voici des exemples :*

Les dames de l'Orient se servent du chameau pour monture, et cet animal se distingue par un long cou et par l'avantage de faire de longues courses en peu de temps. Sa tête et son long cou devinrent donc l'emblème de tout canal, de toute gorge, de tout ce qui a la forme du cou, de tout ce qui court et passe. Et de là la figure G.

(...) Un toit fut la peinture du T qui désigne *abri, couvert, un toit* ; d'où vinrent le latin *tego*, couvrir, délandre ; et les mots français *protéger, protection, architecte*.

Le D a la figure d'un triangle avec une porte dans le milieu. C'est l'entrée d'une tente, le dehors de la maison.

*Il n'est pas jusqu'à l'ordre des lettres dans l'alphabet qui n'ait une signification. Contentons-nous de situer les extrêmes :*

A fut placé à la tête, et comme le plus haut des sons, et comme désignant l'homme chef de tout.

T désignant la perfection, la fin, dut fermer la marche.

COURT DE GEBELIN  
(*Le Monde Primitif*).

### LE CLAVECIN OCULAIRE

Que peut-on, en fait d'art, imaginer de mieux, que de rendre visible le son, et de faire les yeux confidents de tous les plaisirs que la musique peut donner aux oreilles.

... Or, Kirker appelle sans façon le son, le singe de la lumière, et avance hardiment, non sans y avoir bien pensé, que tout ce qui se rend sensible aux yeux, peut être rendu sensible aux oreilles, et réciproquement, que tout ce qui est l'objet de l'ouïe, peut devenir l'objet de la vue.

... Pourquoi, disais-je, en suivant le fil de cette analogie, pourquoi ne ferait-on pas des clavecins oculaires, comme on en fait d'auriculaires ?

... Qu'est-ce qu'un clavecin ? C'est une suite de cordes tendues qui suivent, dans leur longueur et dans leur grosseur, une certaine proportion harmonique, qui leur fait rendre au moyen d'une languette qui les pince, tous les divers sons et accords de la musique. Or, les couleurs suivent la même proportion harmonique ; prenez-en donc autant qu'il en faut pour former un clavier complet et les disposez de manière qu'en appliquant les doigts à certaines touches, elles apparaissent dans le même ordre et la même combinaison que se feraient entendre les sons correspondants de ces touches.

Quand je dis *disposer*, je n'entends pas qu'il faille les mettre en l'air, ni même sur une même toile, puisqu'il faut que l'une puisse paraître sans l'autre, ou avec telle autre que les touches pourront amener sur la scène. Vous avez vu de ces machines qu'on porte dans les rues, dans lesquelles, à travers un verre, on montre au peuple ce que l'on appelle la *curiosité*, la *rareté* ? C'est en tirant de petites cordes, qu'on fait passer en revue devant les yeux, des villes, des châteaux, des batailles et tout ce qui vous plaira. Il faut ici, qu'en remuant les doigts comme sur un clavecin ordinaire, le mouvement des touches fasse paraître les couleurs avec leurs combinaisons et leurs accords, en un mot, avec toute leur harmonie, qui corresponde précisément à celle de toute sorte de musique.

(...) Le principal avantage de ce nouveau clavecin est donc de donner aux couleurs outre l'ordre harmonique, une certaine pointe de vivacité et de légèreté qu'elles n'ont jamais sur une toile immobile et inanimée.

R. P. CASTEL, *L'optique des couleurs*.

Paris, 1740.

### LA MUSIQUE DES COULEURS

(...) Le fond de cet ouvrage surprenant consiste principalement dans l'octave gradué des couleurs. Il faut être musicien pour en connaître la justesse, et un simple peintre pourrait bien ne la pas sentir. Car c'est ici un instrument de musique et non pas de peinture.

1. Il y a un son fondamental et primitif dans la nature, auquel nous pouvons, par les règles de l'Art, donner le nom de ut : et il y a aussi une couleur tonique originale et primitive qui sert de base et de fondement à toutes les couleurs, c'est le *bleu*.

2. Il y a trois cordes ou sons essentiels qui dépendent de ce ton primitif ut, et qui composent avec lui l'accord parfait primitif et original, qui est ut, mi, sol : il y a de même trois couleurs originales dépendantes du *bleu*, elles ne sont composées d'aucunes autres couleurs, et elles les produisent toutes. Ces trois sont *bleu*, *jaune* et *rouge*. Le *bleu* est ici la note du ton, le *rouge* est la quinte, le *jaune* est la tierce.

3. Il y a cinq cordes toniques : ut, ré, mi, sol, la et deux semi-toniques qui sont : fa et si. Il y a pareillement cinq couleurs toniques auxquelles pour l'ordinaire, toutes les autres se rapportent. C'est le *bleu*, le *vert*, le *jaune*, le *rouge*, le *violet* et deux couleurs semi-toniques ou équivoques, qui sont l'*aurore* et le *violant*, que le fameux Newton a mal à propos fait passer pour l'orangé et pour l'indigo.

4. Des cinq tons entiers et des deux demi-tons naît l'échelle qu'on appelle diatonique ut, ré, mi, fa, sol, la, si, de même des cinq couleurs entières ou toniques, et des deux demi ou semi-couleurs vient la gradation des couleurs qui se suivent : *bleu*, *vert*, *jaune*, *aurore*, *rouge*, *violet* et *violant*, car le *bleu* conduit au *vert* qui est demi-bleu et demi-jaune, le *vert* conduit au *jaune*, le *jaune*

à l'aurore, qui est un jaune doré. L'aurore mène au rouge, le rouge au violet qui a deux tiers de rouge contre un tiers de bleu, et le violet conduit au violant qui a plus de bleu que de rouge, etc...

Description de l'orgue ou clavecin oculaire  
du P. CASTEL.  
par le célèbre M. TELLEMANN, musicien.

## UN PRECURSEUR DE DES ESSEINTES

Pour l'agrément des liqueurs, il dépend du mélange des saveurs, dans une proportion harmonique. Les saveurs consistent dans les vibrations plus ou moins fortes des sels qui agissent sur le sens du goût, comme les sons consistent dans les vibrations plus ou moins fortes de l'air qui agit sur le sens de l'ouïe : il peut donc y avoir une musique pour la langue et pour le palais, comme il y en a une pour les oreilles ; il est très vraisemblable que les saveurs, pour exciter différentes sensations dans l'âme, ont comme les corps sonores, leurs tons générateurs, dominants, majeurs, mineurs, graves, aigus, leurs comas même, et tout ce qui en dépend, par conséquent leurs consonances et leurs dissonances. Sept tons pleins font la base fondamentale de la musique sonore ; pareil nombre de saveurs primitives sont la base de la musique savoureuse, et leur combinaison harmonique se fait en raison toute semblable.

Dans la musique sonore les tierces, les quintes et les octaves forment les plus belles consonances : mêmes effets précisément dans la musique savoureuse, mêlez l'acide avec l'aigre-doux, ce qui répond à ut, sol. Le citron par exemple avec le sucre, vous aurez un consonance simple, mais charmante, en quinte majeure.

(...) En un mot je regarde une liqueur, bien entendu, comme une sorte d'air musical ; un compositeur de ragoûts, de confitures, de ratafiats, de liqueurs est un symphoniste dans son genre, et il doit connaître à fond la nature et les principes de l'harmonie, s'il veut exceller dans son art, dont l'objet est de produire dans l'âme des sensations agréables (...).

(...) De toutes ces observations, je conclus qu'il est possible de faire un instrument harmonieux des saveurs, avec beaucoup plus de facilité qu'un clavecin de couleurs ; ce sera, si l'on veut, comme un genre nouveau d'orgue, sur lequel on pourra jouer toutes sortes d'airs savoureux, pourvu que le nouvel organiste possède avec intelligence son clavier.

Pour les personnes qui ne voudront pas s'assujettir à cette étude, pour de bonnes raisons sans doute, on pourra leur construire des espèces de turlutaines, semblables aux serinettes, au moyen de quoi elles joueront sans peine en dièse, B quart, B mol, et dans une consonance parfaite, dix, vingt, trente airs, plus ou moins, selon que le cylindre sera plus ou moins chargé.

Père PONCELET  
(Dissertation préliminaire à la Chimie  
du goût et de l'odorat, 1755)

## CARNET SECRET (\*)

*Octobre 54.* — Vu, au Zoo d'Anvers, et c'est une curiosité tout de suite montrée, ces niches illuminées, ouvertes sur le sombre couloir où circulent les hommes, dans lesquelles de beaux oiseaux volètent sans cesse, sans qu'ils s'échappent en franchissant la nuit. Si nous vivions nous-mêmes dans une belle cage illusoire ?

Il paraît — mais je ne l'ai pas vu, faute de temps — que le même Zoo montre un crotale, c'est-à-dire un serpent dont la piqure est mortelle, sans qu'il soit séparé du public par autre chose qu'une couche d'air froid.

●

*Novembre.* — Hier, je suis allé à Saumanes. J'avais une grande curiosité du château de Sade. De l'Isle-sur-Sorgue, la route est fort belle et quitte bientôt la noble et riche allégresse de la plaine pour gagner les oliviers secrets, les hautes pierres, les bleus spirituels de la Montagne de Vaucluse.

Mais au fur et à mesure que j'approchai du village, je sentis comme une hostilité ironique s'appesantir sur moi. Ce fut d'abord ma bicyclette qui me disputa son service. Puis j'eus le sentiment de m'égarer, moi si sûr habituellement de mon chemin... Mon souffle me trahit aussi un peu...

Pourtant le plus étonnant fut cette apparition, dans le ciel, d'un grand S, finement tracé en panache blanc sur le bleu du ciel.

Aucun doute sur la réalité de cet S, dans lequel je crus bien, de mémoire, reconnaître l'S de la signature du marquis.

---

(\*) De cahiers que l'amitié nous a permis de lire, nous avons extrait ces pages, qui nous ont paru ne pas seulement concerner leur auteur (N. D. L. R.).

Même si cet S n'avait été que la traînée de condensation laissée par un avion volant à haute altitude, ne serait-ce pas déjà *extrêmement étonnant* que celle-ci se fût trouvée là, au moment où j'arrivais ?

J'ai gravi le chemin du château, je me suis risqué sous la poterne et le tunnel d'accès, jusqu'à la terrasse où je me suis rendu compte que la propriété n'était pas publique.

A l'intérieur de la poterne, une inscription qu'on ne peut lire sans sourire, rappelle en provençal qu'un certain abbé de Sade écrivit dans le château l'histoire de Laure et de Pétrarque.

Puis, par un sentier, à peine de chèvres, je me suis glissé profondément dans un vallon muet, poussant une roue de ma bicyclette sur la piste et soutenant l'autre au-dessus du vide, les jambes déchirées de broussailles épineuses, mais parfaitement décidé dans mon incursion. Ce vallon est admirable de sauvagerie. Vignes et oliviers abandonnés au fond, huttes, jardins à mi-pente, arbres rabougris et rochers ronds figurant des tours sur les crêtes, il apparaît encore comme un lieu de promenade pour une certain fantôme, une âme folle et désabusée, qui n'a que la ressource de vivre sur elle-même. Là, la nature imite bien l'idée qu'on se fait d'un homme. Mais c'est très beau. Par le chemin du retour, vers le village, je me suis senti électrisé par une étrange allégresse, une liberté souveraine, gagnées cependant autant « contre » mon imagination de Sade que par elle. « Je te comprends et je suis autre » ai-je murmuré à cette ombre célèbre.



*Titre pour un recueil de poèmes :*

« *Le Grand Souci* ».

Etre un homme de ce temps, en accord avec son âme, qui n'est pas de ce temps.

16 Avril 55. — *Dans la forêt, cette nuit.*

Oui, la terre, les plantes, les arbres, la neige, les nuages, les pierres, *pensent* au même titre que nous, les hommes. En dehors de nous. Essayer d'écouter cette pensée-là, c'est peut-être la poésie.

17-4. — J'ai bien marché pendant 30 km. J'ai vu des arbres, des prairies encore rasées par l'hiver, des roches, de la neige, du ciel, des maisons massives et belles, des violettes, mais l'émerveillement de ma jour-

née a été un renard. Une bête magnifique : le dos noir, les pattes et la queue fauve clair, si grosse que je l'ai prise d'abord pour un petit chien de berger, tant elle venait tranquillement au-devant de moi sur le chemin. (Il est vrai que j'étais contre le vent et que la neige rendait mon pas silencieux). C'est seulement en me voyant que le renard s'est sauvé dans les sapins, d'un bond gracieux, presque sans hâte. Plus pour m'éviter que pour me fuir. Moi qui aurais tant donné pour le caresser, lui parler, emprunter peut-être à ses yeux sauvages une certaine lueur ! J'ai eu beau l'appeler. Mes balbutiements d'homme, qu'il a dû en rire ! L'après-midi, j'ai vu un autre renard, plus petit et tout jaune, mais de plus loin et je n'ai pu qu'admirer brièvement l'extraordinaire élégance de ses bonds. Plusieurs fois, j'ai entendu dans les bois des glapissements, à la fois doux et cruels. Chasse ? Amour ?

Quand la nuit est tombée, les oiseaux se sont mis à chanter, se répondant au-dessus des vallons, Je les ai écoutés de tout mon être. Dix petites gorges se soulevaient à la fois dans ma gorge et me réanimaient, au sens étymologique du mot...

Puis vinrent les appels des bêtes de mort : chouettes, chats-huants, petits carnassiers levés dans les ténèbres. J'ai senti alors dans mon esprit une espèce de lévitation, qui m'a donné le sens de la liberté. A comprendre par qui l'a vécu.



« *Raffiniert ist der Herrgott, aber boshaft ist er nicht* » (1). J'ai médité sur cette réflexion d'Einstein, gravée paraît-il, sur la pierre d'une cheminée à l'Université de Princeton. Tous ces grands savants, ou presque tous, de l'Amérique atomique, croiraient en Dieu. Étonnant ! Ou phénomène de compensation mentale ?

En tout cas, je ne crois pas non plus à la méchanceté de Dieu. Qu'il soit « subtil-retors », comme dit le traducteur, certes. Il n'y aurait pas de liberté humaine sans cela. En fait, la subtilité de Dieu est d'exprimer rarement une justice apparente. La foudre ne tombe sur le criminel que dans les contes. Mais le criminel, ou plus simplement le délictueux, ne s'en tire jamais. La subtilité de Dieu est de ne pas rater les conséquences de nos actes. Cela revient à ne pas faire de miracles, à avancer masqué.

(1) Dieu est « Subtil-retors », mais il n'est pas méchant.

Longtemps, j'ai moqué la religion de tant faire état des choses de la chair. La jeunesse n'y voit pas le diable. Aujourd'hui, je m'aperçois de cette effrayante pesée de la sexualité sur la vie intérieure, et de l'affreuse tentation d'y trouver un repos et une raison, tant ce qui se rapporte à l'érotisme paraît apaisant et naturel. Pourtant il n'y a plus de place pour le reste devant ces instincts, et moins encore lorsqu'ils s'éloignent de l'acte essentiel.

J'avais les chevilles lourdes. Je n'ai fait que 12 kilomètres dans les bois. Retrouvé ce fameux « Rocher de la Baume », manqué l'an passé. La vue y est belle. J'aime bien revenir sur mes échecs. Vu de très beaux sapins. L'un a 40 mètres de hauteur et trois mètres cinquante de circonférence. On l'appelle « le Président ». Mais beaucoup de ses assesseurs sont de taille presque égale, et la forêt, en certains endroits, paraît millénaire, tant elle est faite aussi d'arbres morts, de mousse, de roches. Un couple de mésanges tout à fait familier avec un promeneur immobile m'a réjoui le cœur. J'ai cru aussi apercevoir une truite dans un torrent.

*Poème dédié à mon troisième renard.*

« Calme petit museau calomnié, renard à la trace droite, toi qui as moins peur des hommes qu'eux de ta légende, va leur soustraire les bêtes à civet, fauve aussi léger que la neige et dernier personnage des contes.

« Ton compère loup détruit par les gendarmeries, tu restes seul à humer le temps des bonnes gens qui creusaient les rochers pour y nicher Notre-Dame et plantaient des croix aux carrefours.

« Élégant démon, les clochers ne sonnent même plus l'heure pour ces bœufs véloces qui détalent sur les routes effleurées par ta prudence.

« Bonne chasse ! Tu as la complicité des saints de la paroisse. »

Ne jamais me poser le problème de l'existence. Mais être. Ni maudit, ni dieu, mais ouvrier de Dieu.

*Düsseldorf, 16-6-55.* — Après une lassante promenade le long du Rhin — un fleuve dans une plaine ressemble trop à l'image de la maturité désabusée — j'ai fini, cherchant la verdure et l'ombrage, par entrer dans un jardin public qui se révéla comme un ancien cimetière. Pierres tombales, pour le jeu de cache-cache des enfants, bancs pour amoureux et pour vieillards, et jusqu'à la fosse, mais de sable, pour les marmots. Tout cela bien entretenu, avec plaques de la « *Städtisches Gartenamt* » (1). Les tombes que j'ai déchiffrées dataient de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Sur l'une, une Elvire, morte à 40 ans, a fait inscrire : « *Die Liebe nimmer hört auf* » (2).

L'herbe de mai poussait sur ces vieux os et, dans la ville sillonnée de rentrées dominicales, c'était bien là le seul lieu, si j'ose dire, vivable.

J'y ai ressenti, pour la deuxième ou troisième fois dans mon existence, une sorte de paix mystérieuse et frémissante, comme la présence d'un au-delà proche et favorable.

Le soir, « *Così fan tutte* ».

Cela est beau, mais nous sommes d'un autre monde, paradoxalement plus jeune.

Je ne me crois pas chrétien, je n'ai jamais rien pu retenir dans ma vie intérieure de l'énorme appareil de la foi chrétienne. Maintes fois, j'ai essayé de m'en instruire. Toujours je l'ai oublié. Les évangiles, les enseignements de l'Eglise, ou je ne les ai pas compris, au sens strict du mot, ou bien ils ne m'ont pas paru compatibles avec les injonctions de ma nature, sinon avec mes structures mentales. Je me suis toujours senti merveilleusement existant à côté de tout cela, considéré comme de belles ou trop explicables histoires

(1) Administration des jardins municipaux.

(2) L'amour ne cesse jamais.

humaines. Jamais les décors, les rites de la religion ne m'ont semblé sacrés. Ni l'attention de mon esprit, ni l'émotion de mon cœur n'ont jamais suivi la Messe. Au cours de centaines de cérémonies, je n'ai jamais été tiré de mes habituelles rêveries que par la beauté de la musique ou par le spectacle de voisins extasiés. Jamais je ne me suis plus senti « l'étranger » qu'au milieu des fidèles. Parfois jusqu'au mépris, à la colère, à la haine. Cela est vrai. Dans les églises, Christ n'est jamais descendu dans mon cœur. Je n'y ai jamais aimé que la paix de leurs prières, le silence et l'ombre.

Cela est vrai. Pourtant, je répète avoir maintes fois essayé d'entrer dans la foi, et même dans la religion. Lorsque j'étais prisonnier, des prêtres extraordinairement généreux et instruits se sont appliqués à m'y aider. Que d'avances chrétiennes j'ai reçues ! Jusqu'à cette messe, dite à mon intention, dans la petite chapelle de Sainte-Catherine, à Sienne, et dont je fus le seul assistant... Sans omettre cette apparition de mon enfance où je vis, à huit ans, du haut d'un balcon parisien, la Cène se figurer en nuages devant moi, alors que je ne connaissais de la religion, au milieu d'une famille indifférente, que les images de première communion d'un camarade plus âgé.

Bien évidemment, je m'exprime ici en termes d'instinct. Du christianisme, je sais, je pratique, j'admire bien des enseignements. J'en ai retenu l'espoir social, un peu de sa morale, et quelques beautés couronnantes sur l'humanité. J'en ai retenu des témoignages d'énergie spirituelle, intellectuelle, de grandes preuves de l'homme. Le christianisme me paraît objectivement la religion la plus haute, la plus enveloppante du phénomène humain, et la frontière probable de l'ascension humaine à partir de grandeurs acquises.

Mais le courage désespéré d'un homme seul en présence du Mal et dans la certitude de la Mort, privé de tout chemin tracé vers l'espérance, et pourtant, dans un sursaut d'instinct fuyant le Mal, ne craignant pas la Mort et connaissant par nature l'espérance, m'a toujours paru plus sacré, plus proche de Dieu que la Foi.

Que signifie le Salut pour qui vit encore dans la joie d'être né ?

6 Février 56. — Si je devais douter de l'existence de Dieu, ce doute s'écarterait aussitôt, car il me suffit de penser à Dieu, d'une manière ou de l'autre, avec faiblesse, force, lassitude, espérance ou n'importe quelle coloration de mon âme, pour qu'aussitôt une chaleur envahisse ma poitrine, un sourire vienne sur mon visage, une raison de vivre dans mon esprit. Ainsi, ce soir, j'émerge très tard de la fatigue, et de ce dégoût surtout, qui me prend à lire dans une revue célèbre comment des hommes peuvent faire de la littérature une « activité professionnelle » et de la pensée une « occupation ». La littérature serait-elle à notre époque si dépassée, si laissée en arrière par la science qu'elle reculerait au rang des distractions, sinon des manies ? Une revue littéraire ressemble aujourd'hui souvent à un Bulletin de Philatélie, ou de tourisme ou de Société... L'Homme ne pourrait-il plus penser qu'avec le secours d'instruments et tout un grand appareil de machines ? Tout le monde naturellement sensible est-il épuisé à ce point qu'il faille microscope électronique ou télescope pour que le genre humain retrouve son « appétit » ? J'éprouve jusqu'à la terreur la crainte d'une humanité confinée pour sa plus grande part dans les limites corporelles et mentales données par la Nature, tandis que quelque minorité poursuivrait seule l'aventure humaine à travers les laboratoires, et le processus d'évolution. La distance déjà évidente entre la pensée « technique », son expression, et la pensée, l'expression courantes, me semble déjà effrayante. J'ai longtemps cru que la Poésie permettait de courir avec le peloton de tête, de combler d'un coup *l'ignorance*, mais j'en doute à partir du moment que la Poésie ne traduit plus qu'inquiétude et révolte.

Jamais les poètes n'ont été dans un plus grand besoin de Dieu, n'ont eu davantage besoin de la grâce, car le flot de la Nature ne les porte plus ; il est devenu trop puissant, trop rapide et large ; l'Univers les engouffre, au fur et à mesure qu'il devient moins imaginaire. Héraclite était bien fort devant les « Éléments » et un poète contemporain est bien faible devant l'atome et le vertige des galaxies.

Il n'y aura peut-être bientôt plus de Poésie que théologique, ce qui, après tout, ne sera qu'un grand retour.

Mais que la Poésie soit devenue le dernier bastion tenable d'un humanisme pratiqué avec les moyens de nature prouve sa transcendance en face des autres activités de l'esprit.

Je ne balance le sentiment de ma misère et de mon impuissance en Poésie que par l'amour de Dieu, le priant qu'il m'aide à tenir mon pauvre instrument dans ma main.

O Tristesse ! D'une part, la Prière qui me laisse la tête vide et lourde et, de l'autre, ces démoniaques petites pastilles blanches où je sais, pour quelques heures, la force et l'intelligence ! Il faut pourtant préférer l'une aux autres, et trouver dans le refus de la pharmacie un exercice d'humilité. De sagesse aussi, de bonne « économie », car jamais ces petites pastilles ne m'ont donné la paix, ni la joie, ni l'abandon dans la fatigue, où la dernière lueur de l'esprit peut être encore amour.

La seule question est de savoir si l'on peut aimer suffisamment la caverne et y oublier la Mort, ou si l'on avance vers celle-ci à travers des espaces infinis qui n'effrayeraient point.

23 Février 56. — La poésie est peut-être le langage de l'avenir. De cet avenir où l'homme, continuant son éternelle révolte contre la Mort, fera de la vitesse une nouvelle dimension de la vie. Expériences, pensées, prévisions se conserveront d'une part, en langage résumé, en « notes », en chiffres, en images ; d'autre part, peut-être en poèmes. J'imagine une société d'hommes de plus en plus instruits, de plus en plus différenciés et tentés par la vie personnelle. (C'est une erreur de croire que la vie moderne nivelle les cerveaux, les sensibilités, les réactions. Au contraire, chacun pousse de plus en plus ses racines et ses antennes propres. A preuve la disparition progressive des conventions et des convenances sentimentales et intellectuelles. On n'en garde que le strict nécessaire à la vie sociale). De tels hommes auront besoin d'une expression personnelle, s'intéresseront de moins en moins à l'aventure ou au comportement des autres, au « récit » des autres, et ne liront plus de « romans ». Le roman a trouvé son utilité en cette période de l'Histoire où les hommes sont sortis de l'uniformité et ont eu besoin de se connaître mutuellement avant d'aborder l'ère des existences singulières. L'existence singulière s'exprime par

le poème, qui présente un double avantage : sa concision et ses rapports avec le concret. La concision s'accorde avec les lueurs de l'existence singulière ; le sens du concret, de la Nature entre autres, permet la solitude. L'homme futur vivra de plus en plus avec l'univers, de moins en moins avec les autres hommes, et surtout tels ou tels « autres ».

●

6 Mai. — De notre temps, les hommes se rassemblent dans l'égalité, comme si l'espèce pressentait quelque grande épreuve et qu'elle voulût conserver toutes ses chances à travers les survivants.

●

La Poésie est faite avec le pain, le vin, la viande, le sommeil et l'amour de Dieu.

●

Je ressens parfois, en prononçant ou en écrivant certains mots, leur aspiration à s'incarner dans ce qu'ils signifient. Il y a dans le verbe une perpétuelle nostalgie de se faire chair.

●

Il existe, pour toute manifestation des hommes, une certaine « qualité » qui peut la placer dans un ordre heureux de notre existence, dans une perspective de conciliation avec notre nature profonde. Cela se sent particulièrement pour les œuvres de l'art : textes littéraires, tableaux, musique, architecture. Chez les hommes également. Il y a une manière de parler, de se taire, de marcher, d'être assis, de faire n'importe quel geste, avec une sorte de grâce, de liberté, de plénitude discrète qui épouse le rythme que nous sentons indiciblement préférable. Enfin, il y a une

vérité humaine. C'est vers elle que tendait la société, avant l'intrusion de la machine, de l'argent, et leur cortège de mauvaises manières, de comportements nouveaux et durs, sans référence à la nature humaine.

Pour les arts, il faut parler de style. Il n'y a pas de grand style sans liberté à l'égard de la vie et détachement en face de la mort. L'homme n'est jamais si beau, si émouvant que lorsque ses œuvres sont parallèles à son destin, non mêlées à lui, non dépendantes absolument de lui. Le pommier produit simplement ses pommes. S'il devenait pommier, un homme aurait d'abord l'idée, peut-être même le goût, de produire des pommes.

Le regard qui prend la distance, le sourire, le silence, l'absence de soi s'il le faut, et le miroir qui juge et corrige (il y aurait tant à penser sur le miroir) sont des éléments indispensables à la vie intérieure.

Mais il faudra revenir à la recherche du secret qui fait la vérité et la beauté de la conduite et des œuvres.



*Novembre 57.* — J'ai été pris de la passion d'acheter des livres, non que je n'en eusse pas déjà beaucoup, mais afin de disposer de tous ceux qui me manquaient, ou qui étaient trop dépenaillés pour être tentants à prendre. Si bien qu'autour de moi brillent toutes ces douces reliures et que je n'ai qu'à tendre la main pour « converser avec les meilleurs hommes » qui furent en ce monde. En vérité, je m'aperçois que je peux faire tenir tout mon bonheur, tout mon bien, toute ma paix, en une seule chambre qui s'ouvre sur des arbres et d'où je peux voir le ciel. Parmi mes acquisitions récentes figure la « Bible de Jérusalem ». Je me suis plongé dans la Genèse. Ce Dieu incarné, personnel, que j'entendrais aussi bien marcher derrière moi, le retrouver quand les « Spoutniks » tournent dans la stratosphère ! Mais je n'en ai pas le vertige. La conquête « matérialiste », la foi en le pouvoir indéfini de l'homme, c'est croire que ce monde existe, qu'il est soumis à notre règne et cela est chrétien. Les vrais infidèles, ce ne sont pas les marxistes athées, mais les hommes qui vivent dans l'hypnose spirituelle d'un Dieu inconcevable et transcendant, et qui, souvent, prennent ce monde comme une illusion. Même la croyance en l'Histoire est une idée chrétienne, puisque le chrétien a eu, a et aura une histoire. Les vrais adversaires de la religion furent les révolution-

naires du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'Être Suprême, la déification de la Loi, et cette aspiration à des essences, des concepts qui peuvent se passer des hommes une fois, que les hommes les ont découverts.

●

#### MÉDITATION DE ROTTERDAM.

*Décembre 57.* — Dans ce palace de fer et de verre, dont je respire l'air conditionné, j'imagine qu'il y a un peu plus de dix-sept ans, en ce même espace de confort et de tiédeur, où dorment, rêvent, se caressent des gens riches, habités de désirs et d'ambitions pour demain, la terreur avait sifflé, la mort s'était faite instant et flamme, sans laisser même à des milliers d'hommes, de femmes, d'enfants, le temps du désespoir et du regret. Et je ne pouvais imaginer une Justice dans l'aveugle chute des bombes, un ordre même effrayant, dans ces ruines subites. Il avait fallu que vinssent ensuite des hommes, d'abord pour accomplir l'éternelle tâche de l'enlèvement des détritux, puis des architectes, des maçons, des décorateurs, toute l'antique cohorte des aménageurs de la vie, toute une accumulation de papiers, de calculs, de transports, de cris et de poignées de main finales, tout cela pour me donner ces mètres cubes où dormir dans la paix et la suppuration des choses. Et je pensai que là non plus n'étaient pas la Justice, ni l'ordre, puisque rien d'autre n'évoquait ce désastre que le naïf orgueil de l'avoir effacé avec des pierres, du béton et du verre, par cette perpétuelle illusion que l'on répare les méfaits de l'esprit par de la matière travaillée.

●

*1<sup>er</sup> Janvier 1958.* — Eh bien, je veux donner encore dans la naïve espérance qu'un changement de millésime justifie des vœux d'être meilleur et plus heureux. Il faut suivre cette sagesse sociale qui réitère chaque année des invocations au Destin. Mais il faudrait avoir soi-même la foi d'en appeler au Bonheur, au travail, à la fertilité, chaque jour, presque chaque heure. Ce

qui manque, c'est la passion de vivre, même l'intérêt de vivre. Rien ne me fait plus enrager que d'entendre toujours dire : « Il aime vivre » d'un homme qui n'est qu'acharné aux plaisirs, alors que ceux-ci ne sont jamais que des fuites devant notre présence au monde.

Mais être présent à quoi ? Aux idées ? Elles lassent et s'annulent mutuellement. A la Nature ? Sa fascination endort. A Dieu ? Nous ne gouvernons pas les nuées qui le masquent. Aux autres ? C'est toujours se voir plus ou moins déformé. A tout ? Peut-être...

Etre « présent », j'imagine que c'est d'abord une disposition favorable du corps qui nous le fait oublier, c'est n'avoir mal nulle part, n'être gêné par rien de soi, et sentir la petite machine cérébrale parfaitement alerte, prête à s'emparer de l'idée, de la Nature, de Dieu, des autres, à les considérer, juger, aimer, engranger, exprimer enfin. Car tout revient toujours à mettre en langage (le sien, qui peut être la glaise, les couleurs, les sons, et pas seulement les mots) ce qui existe hors de soi, c'est-à-dire à s'en donner l'image. Au vrai, l'Homme s'abstrait incessamment de la Création. Je vois là sa parenté divine, son essence profonde. L'Homme ne fait partie de la Création que pour la nier, soit en la modifiant par l'action, soit en s'en donnant des représentations qui ne valent que pour lui. Peut-être entrevois-je là la nature du vrai Péché originel. La rupture avec ce qui est. Rupture sanctionnée en toute justice, par la Mort, Dieu, comme toujours, nous obéissant...

Réfléchir... Profondeur du double sens. Il faudrait toujours penser les mots. Dans ma jeunesse, je m'indignais de la place donnée aux linguistes dans la science des siècles récents, et surtout au dernier. Manque de réflexion. Les hypothèses sur la Nature changent. Tandis que la connaissance du langage, de ses origines, de sa matière, de ses virtualités, voilà un bien proprement humain, et partiellement au moins, transférable sur une autre planète !

Sur cette voie, je ressens comme une bouffée d'amour, d'admiration, de tendresse pour les hommes. Quels efforts ! quelle application, quelle candeur toujours récompensées ! Je ne sais quel spécialiste de la géologie écrivait le mois dernier dans un journal que la Terre se fendillait, quelle risquait de se renverser sur l'écliptique, peut-être même d'éclater, enfin qu'il fallait se faire à l'idée que cette planète disparaîtrait en tant que telle de l'Univers... Peut-être. Mais si Dieu il y a, Il la répètera, cette Patrie du Mal et du Bien, et peut-être aussi notre naïve et sublime espèce.

Commencé la lecture des Mémoires d'Outre-Tombe.

« La beauté, frivolité sérieuse, reste quand toutes les autres sont passées. »

« Le vrai bonheur coûte peu ; s'il est cher, il n'est pas d'une bonne espèce ».

Le vrai tragique du destin humain est qu'il lui faut se débattre dans le jeu des causes et des effets, jeu impossible à oublier, à modifier, et dont tant de soi dépend, tandis que l'âme, extérieure à cette matière, voudrait s'en délivrer, alors qu'elle ne prend conscience d'elle-même qu'à partir de cette matière, de ces causes et de ces effets... L'esprit ne pèse que ses contraintes, résout sa négativité par son anéantissement dans le langage. C'est mourir que dire. Et c'est en même temps exister pour d'autres. Le pur suspens de l'être au-dessus du langage, ne nous révélant en rien à autrui, seul donne la sensation d'exister. C'est pourquoi la beauté, qui tait l'esprit, figure si bien pour nous ce qui est immortel.

Echapper à la Création, à ses lois, à ses échanges incessants, à son innombrable et perpétuel commerce, échapper à l'irradiation de signes qui s'en dégage à travers la tête des hommes, atteindre le seul, le pur Néant, l'inimaginable Néant ; fuite même impossible, dialectiquement impossible, puisqu'au bout je n'y serais pas !

Je m'enfouis dans d'immenses lectures, d'où je ne regarde plus la vie. Mais un bouquet d'anémones et d'orges sèches me fait encore sourire de joie. La nature reste jeune pour moi, qui ne le suis plus que pour elle.

Parcourant les livres de la Pléiade, comme on feuillette des atlas, je m'émerveille et m'effare de cette immense érudition dont ils témoignent, de cette somme incroyable de notes prises par les hommes, auteurs ou exégètes de ceux-ci, sur leur propre histoire. A quel usage ces greniers ? Et presque tout y pourrit à un siècle ou deux d'éloignement. Et ceux-là même qui engrangeaient, ou ceux-ci qui trient encore leurs récoltes, n'avaient-ils pas, n'ont-ils pas oublié les monceaux scholastiques, et tout ce que l'imprimerie n'a pas conservé ? Que la plupart de la connaissance est vaine ! Le même appétit subsiste de nos jours. Les acteurs de cinéma ont, par exemple, remplacé les héros, les saints, les rois, pour l'assouvissement de la boulimie des historiographes. Qu'en restera-t-il ? Dans tout cela, est-il une manière de dire « non » à la Mort ? Que l'homme a de passion pour soi ! Et moi-même aussi, qui cède au besoin de tenir par ces cahiers une sorte d'histoire de ma si modeste personne !

Mais je ne peux que je ne sois tout ému par cette grande volonté d'exister qu'a mon espèce.

●

Je rêve au poème « Les yeux grecs ».

Le « vide » des « yeux grecs », je l'ai, encore obscurément, compris hier, comme la représentation plastique d'un état de paix intérieure, où toutes les forces du monde s'équilibrent, où l'âme participe de la gravitation universelle, où la Mort est niée par l'abolition du Temps dans la répétition indéfinie des phénomènes. Les « yeux grecs » supposent aussi l'abstraction du Bien et du Mal, ces signes contraires s'annulant dans le regard indéterminé.

« A contrario », le Christianisme, avec son ascension obstinée vers Dieu, signifie la guerre, la paix impossible.

●

*Lundi de Pâques.* — Je vis difficilement en ce moment. Et même depuis longtemps déjà. Ni le repos, ni la liberté, ne m'apportent quoi que ce soit de durable dans l'ordre de la présence efficace. Je me sens

parfois comme un pèlerin harassé qui voudrait entrer dans sa maison du monde. Mais cette maison me cacherait de ses murs le sens inconnu encore, et inaltérable, des bourgeons que je vois sur cet arbre, des nuages, des pierres, et de la matière du jour et de la nuit. Si bien que je reste tourné vers ma jeunesse (à mon âge, être jeune, c'est souvent tourner le dos à la vie) l'interrogeant sans cesse, la pressant d'exprimer encore ses liqueurs.

Sur la suggestion de M., je suis allé passer la nuit du Vendredi Saint à l'abbaye de la Pierre-qui-Vire, où j'ai écouté les offices et moi-même. Les offices m'ont engourdi davantage encore et je n'ai rien entendu de nouveau dans mon cœur.

Par contre, j'ai aimé le silence, la grandeur apparente de la vie conventuelle, la limpidité bienheureuse de quelques visages. D'où vient ce Sourire ?

Je ne sais rien garder de moi. Je me réveille toujours silencieux et nu. Il me faut toujours tout recommencer. Si bien que j'ai résolu d'essayer de me constituer une espèce d'épicentre en écrivant une suite de poèmes où je vais tenter de fixer les instincts permanents de ma présence. J'appelle cela : « Originelles ».

Naguère, à un être habité d'incohérence et de désespoir, je répondis que je ne pouvais aller vraiment jusqu'à lui, tellement je me sentais d'une autre espèce, et sauvé de toute éternité. Le quittant, j'éprouvai une mystérieuse paix, alors que ma vie est d'ordinaire toute insatisfaction par suite du peu de vérité mienne que j'y peux rencontrer. Je ne me considère pas comme chrétien, ne pratiquant ni les offices, ni les sacrements, et ressentant même une instinctive méfiance envers les Eglises, mais je dois reconnaître que le sens chrétien du monde, et la foi en l'existence de Dieu qui l'a donné aux hommes, font en moi comme une patrie secrète, où je peux toujours presque instantanément trouver force et salut. Atavisme de civilisation ? Je ne peux vraiment croire à cette explication. Mon cœur reçoit

trop parfois les effluves d'un mystérieux, d'un lointain Amour, mon âme ceux d'un rivage de Grâce, où mon esprit et mon corps, avec qui je vis presque uniquement sur cette terre, finiront bien par aborder. Je deviens silence en songeant que nous sommes sans doute sauvés malgré nous.

●

Tous ces hommes qui vivent comme s'ils ne se savaient pas mortels, qu'ils m'étonnent, qu'ils éveillent en moi cette pitié qu'éprouve l'âme envers tout ce qui vit et sûrement disparaîtra !

Il n'est de vraiment respectable que les jeunes gens qui, indifférents à la mort, ne cherchent pas à s'en distraire. Pour eux, la vie est un pas quotidien qui résonne sur une plage infinie. O émerveillement de ma jeunesse !... Au monde, rien n'était clair que moi. Le fugace, le malléable, le déchiffrable, c'était cette nuit qui m'entourait, espace de ma conquête. J'avais avec les pierres, l'ombre, les feuillages clos des forêts nocturnes, de durs dialogues où ma tête levée me donnait le dernier mot. Je regardais Dieu sans mourir et m'écartais de toute terreur, de toute interrogation, dans le seul bonheur d'être. Qui me rendra la couronne de ce Roi ? Qui peut encore me faire tendre la main sur la nuit comme sur le plat d'un mur, pour tenir le monde en équilibre ? Voilà ce qu'est la vie jeune ; cette solitude sans besoins, cette délectation de sentir sa propre tête insérée sans dépendance dans la gravitation des astres.

Jeunesse, je n'ai aimé que toi.

●

Les pieds dans la boue, un peu frissonnant, j'ai assisté à une représentation de « La mégère apprivoisée » au Théâtre de Verdure de Regent's Park. De la pièce, je ne comprenais que mes souvenirs. Mais quelle joie de voir ces beaux jeunes gens, habillés des seuls costumes qui aient jamais convenu à l'architecture humaine, frémir de passion et de langage au travers des bosquets, entre des arbres qui échangeaient leurs oiseaux ! Le ciel occidental s'éclairait avec la nuit tombante, les nuages finalement écartés du poème

par les derniers rayons du soleil. Je me dis qu'il fallait un bien vieux pays, une bien ancienne tradition de l'esprit et du cœur pour tenir ensemble trois cents spectateurs avec un visage de joie, sur cette terre mouillée, par cette danse de lucioles qu'aucun d'entre eux n'aurait su sans doute habiter.



4 Août. — Je ne saurai jamais que penser de ces soirées mortes, où je vais d'un livre à l'autre, sans curiosité ni honneur devant l'œuvre d'autrui. Est-ce fatigue physique ? de l'esprit ? Vie qui s'épuise, n'est plus bonne qu'à irriguer les carrés de choux que mon sort quotidien m'oblige à brouter ? Ou bien n'ai-je plus rien à vivre de moi ? L'expérience, maintes fois, m'a cependant montré que cette atonie, cette quasi-imbécillité accompagnait toujours l'absence, l'extinction du sentiment de Dieu en moi. Hier, j'ai pu écrire parce que j'avais prié. Je suis stupide, je suis fou de ne pas comprendre, de ne jamais me souvenir que là est le centre de ma vie, que je ne suis rien hors de cet appétit de l'appel à Dieu. Que de fois pourtant n'ai-je pas été exaucé ! Ne comprendrai-je donc jamais le miracle de ces grâces ? Serai-je toujours un enfant ingrat et insatiable ? N'attendrai-je toujours que des merveilles ? Et pourtant, il me suffit d'invoquer, de demander, pour être secouru. Ce soir même... Est-ce l'âge qui lasse mon pouvoir de ferveur ? Pouvais-je n'être que jeune ? L'intelligence, la culture, le soin du monde ne sont pas des refuges pour moi, ni des alibis. Je n'ai soif que de fruits d'or. O Dieu, quelles sont ces ombres sur mes yeux ? Faut-il que je vous abandonne parce que mon sang devient plus lourd et mes nerfs moins vifs ? Ayez pitié de ma cervelle lente. Dans ces médiocres ténèbres, c'est encore Vous que je sauve.



#### PROVENCE.

*Septembre 58. — Pays, moi qui ne voulais pas venir d'ailleurs, pour l'avoir parcouru le soir, chacun de mes pas dut pousser des portes que l'Histoire ne m'avait pas apprises. Je ne pus cependant pas pénétrer*

*sur ces domaines anciens murés de roseaux. La terre latine supporte mal le poids d'un passant, même allégé par ses parfums. Des brumes se levèrent sur ce terroir sourcilleux. Chaque lampe devint seigneuriale. Je n'exténuai à retrouver la grande route, pareillement lue dans toutes les provinces.*

16 Septembre. — Voici le dernier jour de ce long voyage qui m'a ramené en Vallouise, presque malgré moi et malgré d'autres, comme s'il fallait que j'habite au moins une semaine l'année une maison de roches, de mélèzes et d'eaux naturelle à mon cœur. J'ai retrouvé ici les mêmes grâces et les mêmes beautés qui, il y a maintenant trente ans, firent de ces vallées et de ces montagnes le plus durable de mes paradis intérieurs. Sans doute quelquefois blessés, tachés par les signes d'un abominable règne, mais encore intacts un peu loin des commodités humaines. Et je peux faire encore ici le mouvement salutaire de ne pas donner mes rides au monde que je vois, d'aimer une perpétuité à ma mesure.

Mon ultime promenade est toujours pour cette vallée de l'Onde, ce torrent dont le bruit de gravitation éternelle ne me laisse pas m'entendre. Je connus, sur ses bords, un des plus étranges moments de mon existence. Le 24 août 1939, sous l'abri d'un rocher, près de l'être que j'aimais, malgré la pluie encore plus menaçante et l'heure qui nous appelait au village, j'éprouvai le besoin quasi-insurmontable de ne pas quitter cet endroit, de demeurer là à jamais, entre ces voiles du ciel et cette chaleur proche, comme si quelque chose de ma vie allait finir avec mon premier pas. Comme il faut toujours partir, une demi-heure plus tard, je lus sur la porte de la mairie l'ordre appelant mon échelon de mobilisation.

Ce soir, remontant le cours du torrent, peut-être à la recherche de ce rocher et ne le reconnaissant plus, je me suis à nouveau trouvé sous une pluie clairemée, mais sans rien qui m'intimât de ne pas rebrousser chemin. Pour affirmer encore quelque bonheur qui me fût propre, je me pris à désirer passionnément le spectacle d'une bête, à espérer que les bouillonnements de l'eau me laisseraient apercevoir une truite ou que, par miracle, un animal des bois apparaîtrait sur les lisières. Je n'ai rencontré

qu'un petit serpent mort, qui n'avait même pas été venimeux, déjà cerné de mouches et de bousiers. Je compris qu'il me fallait faire demi-tour, reprendre le chemin de ma vie habituelle et rabattre le capuchon de mon anorak sur ma figure, comme un moine sans religion.

●

18 *Septembre*. — Hauteurs parcourues, nudité de mon corps pendant les haltes solitaires, soleil pareil à l'esprit de l'amour charnel, je viens de vivre avec vous le silence dans mon âme ! Qui et quoi pourraient donc traverser ce cœur et ce sang précipités dans leurs fonctions, cette peau bienheureusement échauffée de rayons et de vent, cette chair tout occupée à se mouvoir à travers sa pesanteur et son énergie ? Qui pense, gravissant ? ou retenu au-dessus du vide ? Quelles paroles, autres qu'exclamations, sur des lèvres gercées d'air froid ? Quelle fraîcheur autre que celle des gorgées d'eau englouties comme des nébuleuses de bonheur dans la chair ?

*Octobre 1958*. — Ainsi le camp que j'ai connu bâties inachevées, ceinturées de barbelés et de grands champs mélancoliques, île incertaine comme l'étaient toutes choses et toutes gens en ce temps-là, est-il devenu cet ensemble de casernes et de pelouses astiqué de prospérité, au milieu de villas récemment construites, dans une Allemagne amène et affairée, où personne n'a jamais été ni prisonnier, ni solitaire dans la seule compagnie des astres et des nuages innombrables et libres.

Et pourtant mon regard a changé la couleur des murs, dépouillé les parterres, relevé les fils de fer, les baraques et les miradors, abattu les bâtiments neufs destinés à des commodités que nous ignorions, et vu ce camarade mort là où il n'y a plus qu'un monument à sa mémoire.

Mon regard a ressuscité cet homme meilleur que celui qui retournait en ces lieux, peut-être pour éprouver jusqu'au bout la tristesse de l'avoir perdu. J'ai demandé mon âme à l'ancien décor, mon corps à une ombre amaigrie, mon cœur à une grande absence. Et ma voix à une pierre reconnue entre toutes sur un soubassement de mur, où j'allais autrefois appuyer mes épaules, face au soleil qui descendait vers la France.

Là, j'ai connu la liberté vraie, la vie savourée à chaque respiration gagnée sur la menace du sanglot intérieur, et les grandes ondes consolatrices de la parole, anéantissant le monde autour d'une tête devenue si limpide et légère qu'elle se figurait dans le royaume de Dieu. Là, j'ai entendu des mots qui me dispensaient d'exister, j'ai fait basculer l'ennui et le malheur dans l'envers d'une terre maussade, j'ai été aimé personnellement. Par qui ?... Rendu à la société, à l'amour charnel, aux divertissements et aux intérêts de la vie, je me suis épuisé à le savoir, et j'en ai perdu la Poésie et la Joie.

RENÉ MÉNARD.

ROBERT MARTEAU

CHARENTE

*Alors on entend un bruit de pommes et de laiterie  
Et la fumée par touffes noires s'amoncelle en haut.  
Le dieu juste regagne la demeure souterraine  
Dans une odeur de rouissage et de peausserie.*

*Les douze corbeaux qui régissent la balance,  
Dans Lisbonne tiennent conseil sur la tombe du saint.  
Que meure le grain, que pourrissent  
Les fanes et les tiges des fèves ; le taureau,*

*La chèvre et les autres bêtes qui parcourent le ciel  
Ramassent derrière les nuées (comme nous autres les  
[champignons  
Ou les alises) provende d'étoiles brisées  
Dont ils engraisent le soleil.*

*Vient l'oiseau où la fileuse fil à fil  
Défait la trame de la mer.  
Sur sa quenouille on le voit  
Et sur le cristal bleu de la toiture.*

*Déjà la graisse des cochons flamboie  
A travers la couenne tendue : doux soleil  
Sur l'éponge noire des prés. Les enfants tournent la  
[meule  
Pour qu'on affûte les couteaux au manche de merisier.*

*Les remugles du calcaire et du bois  
Atteignent la haute charpente des chapelles  
Cachées dans des bocages de tilleuls  
Outres et vessies pendent aux battants,*

*L'avoine récoltée coule entre les voliges de châtaigniers,  
Le geai fracasse les dernières noix ;  
Sur le marais au goût de violettes pourries  
Le chasseur écoute la sonnette du Saint-Sacrement.*

*Ah ! j'entends monter le chant grégorien  
Et je ne vois pourtant que huttes de rouches,  
Et la boue jaune de la Charente. Du noir et du bleu  
Dont on a peint leurs planches*

*Les bateaux font avec les vaches des trous  
Sur le versant oblique de la berge.  
Vent de mer où l'oiseau lâche son cri et sa fiente !  
Et puis ils chavirent dans la vase.*

*C'est nuit presque et un fanal d'eaux et de peupliers  
Touche d'une lueur le martyr de l'apôtre Pierre  
Qu'on a taillé dans la façade de l'église.  
Derrière la grosse coquille Saint-Jacques qui sert de  
[bénitier*

*Une femme range son balai. En pantoufles,  
Elle s'en va entre les cyprès noirs.*

## DE MELUSINE

*Nul guetteur casqué dans sa guérite de planches  
N'a vu venir à travers le bocage de châtaigniers  
La seule vierge plus sage que le serpent. O soleil*

*Que les oiseaux de mer épouillent dans un monceau de  
[varech,  
Veuf, tu caches sous les tombereaux tes oreilles de  
[chien...  
Vois les hommes manier la fourche, et leur tête rouge  
Sous les chapeaux de cuir bouilli. N'aboie*

*Que si tout le château de Lusignan dort  
Dans les fumées de vins et d'œilleux.  
Avec les sansonnets et les vigneron  
Attends en Vendée qu'on remplisse les cuves.*

*Statues aux mains de sel ! sur le plat pays  
Vous levez vos armes... On vous voit la nuit  
Sous des panaches... Les pommiers de leurs touffes  
Frôlent le toit de verre... Tout mon sang,*

*Je le donne pour empourprer vos joues.  
Oh ! c'est déjà le vent d'été... Le bois  
Des barques et des râteaux craque sous le bleu ;  
De toi, je n'ai trouvé que cette gaine d'écailles  
Qui ressemble à la pelure sèche d'une grosse couleuvre*

## CHARENTE, ENCORE

*Et c'est le phare blanchi de plumes, le haut fléau !  
Un épandement sur les fascines pourries,  
Le barbotement des jars, et les anguilles gainées  
Dont l'ouïe palpe l'herbe.*

*C'est un coq noir et bleu dans l'écharpe d'eau  
Qui noue aux bêtes le bois triste.  
C'est le meuglement doux des vaches  
Sous les feuilles mouillées... Le clocher d'ocre*

*Et d'escargots monte au-dessus des marais :  
Et c'est un lieu du monde, un centre parmi les choses.  
Un feu de lampe, une flamme d'alambic  
Bouge dans la voilure du matin...*

*Solitaire de l'automne, le cuivre se débat,  
En esprit transmue les fruits de la terre, et l'alcool  
Aux gants de gel traîne derrière l'hermine  
Son faisceau de flèches acérées.*

*Les étourneaux basculent dans la vigne,  
Toute pensée s'en va devant la prière ;  
De l'église romane je vois qu'il ne reste plus  
Qu'un saint de pierre à gauche du vantail.*

*O fourrures mortes et froides qui faites tendre  
La passion du chasseur; et sous ses doigts  
Il sent durcir une larme de sang... Alors,  
Par des gestes précis, il s'arrache à l'amour.*

*Il visite les espaliers, et les poires qui gonflent  
Le rassurent... Il voit les greffes triompher,  
Les bourgeons poindre et se fortifier; et dans les chais  
Il écoute le mûrissement des liqueurs.*

*Graine noire, poudre et pays dans mes yeux,  
D'eux, je fais mon four et je change en vérité  
Ce qui n'est que chute, images tombées.*

ROBERT MARTEAU.

RENE-GEORGES LEUCK

DANS MON ADOLESCENCE

*Dans mon adolescence, comme je chantais :  
et même la misère, la mélancolie  
m'enchantaient, c'était sans fin !  
Maintenant que vous m'avez montré  
à quel endroit vous habitez, langage,  
le chant s'est asséché sur le chemin ;*

*Pierreux, il devient lent parcimonieux  
avec éclat méchant quand je le prends  
D'où j'ai grand'peur d'être tari,  
tu, en franchissant la distance  
qui me conduit vers vous.*

*Car vous n'êtes plus sous quelque source  
intarissable, ni chez les hommes fraternels,  
Face terrible aux terribles sentences,  
me regardant : entre l'éclair de conscience  
et l'éclair retombé à nouveau néant.*

## PORTRAIT

*Le front est impatiemment large, plus généreux que  
[profond,  
Et fait effort au devant des équations rapides de l'œil.  
Ah l'œil plus loin, mille objets trépidants l'accaparent.  
(Toute chose regardée n'est-elle pas pressentiment ?)  
Les lèvres sont avides, plus qu'il ne faut.  
Que cette gourmandise passionne les mots, les vide  
jusqu'à un sens nouveau entre eux !  
Mais le menton fuit : il est lâche.  
Il serait temps que fût un chant pour ne plus craindre,  
lorsqu'on est seul, que l'air nous ronge.  
Ces faiblesses, ensemble attendent  
quelle rencontre, et avec qui, et quel rapport  
du poème apaisé au visage en sa mort ?*

## PLAINTÉ

*...ceux que la solitude assèche s'arrêtent à tout propos  
leurs discours s'empêtrent dans leur peau  
qui fait rire sur la face de l'écran  
cela dure longtemps et fait mal en mourant  
ils quittent le repas ceux que la solitude étreint  
se baignent dans le vent et reviennent rompus  
dans l'obscurité lointaine d'une chambre d'hôtel  
s'allongent et ternissent leurs ailes  
ceux que la solitude abat sont prêts à tout  
pour oublier le poids de leur corps et leur cou  
ils se trahissent à une imperceptible phrase  
tôt commencée interminable...*

## LE CHANT

*Lorsqu'il fut lancé dans l'air froid,  
Couleur de pierre sans rien autour  
Que d'être quelque part un objet droit,  
Venu d'où, ce mince temps, où est-il  
Qui était passage devant nous ?  
Une arche après l'averse enjambant  
L'histoire tourbillonnante, ce pont  
Etroit d'êtres pris de panique.*

## DES MOTS

*Quand nous réfléchissons  
aux mots qui nous viennent :  
morne est leur vieillissement.  
Coupés jetés hors racine sans fin,  
n'ayant aucunement honte des siècles  
dont ils ont fait l'éclat et la souffrance,  
leur puissance luit dans la gorge sombre  
à nous qui foulons sans comprendre  
ces pièces accablantes qui nous ont fui.*

RENÉ-GEORGES LEUCK.

CHRISTIAN GALI

SURFACE D'UN AMOUR

*Dérouté vers la mer je te rejoins  
O Femme que j'ai vu devenir allégresse  
ma tristesse est correcte, mon trouble nuancé  
il semble que j'existe pour parler  
déjà vieux, à peine instruit, et vulnérable  
il semble que ma mémoire se serre  
O Femme belle et presque seule  
femme de ce matin d'été  
passagère de même langue  
assise dans le volume d'un moment  
il semble que j'achève ton mystère.*

*Frêle et sauvageonne sous le soleil  
tu n'as pas remarqué  
l'absence de l'arbre de la table et du lit  
le recours au mépris pour nos vêtements  
cette petite mort voluptueuse  
qui clôt l'amour  
mais laisse la respiration.*

*L'homme est ceinturé de témoignages  
volontiers, il croit à ce qu'il invente  
au point de gouverner pleinement Dieu  
là plus irriguée de ses trouvailles  
mais nous qui nous établissons dans la fierté  
chaque jour nous avons pour sommet  
une mort simplement posée comme une addition  
et il nous suffit de l'appeler justice  
pour croire à la maîtrise de la chute.*

O Mort contenue dans la mer, mort sans grâce  
partout les mots, tes fugitifs,  
maintiennent ton désert.

Je te parle, je m'enfièvre  
je te rapporte les propos de la tenaille  
toutes les langues de la Terre  
chantent l'amour et sa chaleur  
son vaisseau le désir, son tambour le plaisir  
l'impatience du sang, sa souffrance,  
la liberté des sens, ses convoitises ;  
et la nuit, sentinelle accourue,  
s'ajoute au jour comme bêche au rateau,  
à peine saluée, à peine consolante.

Tant que nous existons, nous maintenons  
le sourire, la parole, la main utile,  
notre multitude pour le meilleur et pour le pire,  
la mer qui est partout se résigne et se tait,  
n'interrompt pas la pluie n'arrête par l'aurore,  
ne franchit pas la falaise,  
se contente de persévérer dans sa distraction.  
Nous sommes satisfaits quand nous aimons,  
stratéges frémissants, beaux gestes rafraîchis,  
poètes retenus, corps heureux apaisés.  
Sommes-nous attendus ? Sommes-nous réunis ?

Ah ! ce mensonge des proportions !  
l'homme droit, attentif et fort,  
la femme près de lui, et son consentement,  
la guitare ou la harpe, la maison et le champ,  
l'animal sans mémoire, les fruits et les métaux,  
le pain, le vin, la laine et toutes les recettes ;  
rien ne souhaite à l'homme de mourir  
la crainte pourrait être congédiée  
si la mort demeurerait naturelle  
mais la crainte parachève le guerrier.

*A toute pression des privilégiés,  
à tout allongement des injustices,  
les amants négligent de répondre  
et gardent espoir de mater l'avenir,  
se trompent comme se trompe l'accident.  
Il n'y a pas de couple sans prétention,  
sans recherche de son visage d'écolier.*

*Je ne puis croire à la solitude des amants,  
à la suffisance de leurs dialogues,  
à la volte-face contre les autres,  
à ce convoi de mots intimes ;  
je ne puis croire que l'amour gouverne  
et même réussisse à retrancher  
un seul jour sans retrouver la faille,  
sans accompagner doucement l'impatience.*

*Et quoique les amants soient semblables  
à des quenouilles sans ennui du sol,  
on dit que le soleil les préfère,  
que la campagne les reconnaît,  
que la mort s'étonne d'être un échec  
parce que les amants sont dociles  
en un temps où la docilité raffine le malheur.*

*Vieux rêve ! la mer se laisse mieux connaître,  
elle a dissous son ombre, elle n'est plus fermée,  
des hommes la tiennent quitte  
en dessinant ses plaines.  
Vieux rêve ! se réjouir  
de tout connaître selon le vœu,  
de tout ouvrir et de voir naître  
toutes les aubes verticalement ;  
vieux rêve qui tolère  
les exploits de l'atome sous la nausée,  
il l'appartient de couper court,  
de délester le savant trop chauvin.*

*Les amants s'alarment en devenant lucides,  
en guerre avec le temps, l'amour devient rebelle;  
son ruisseau court, qu'il vive ! qu'importe sa durée,  
qu'importe où va l'éloge et même le regret,  
le rire, ce bel orage au-dessus de la mort  
creuse pour nous la halte, prépare le secret ;  
qu'importe où se relève en même temps la hache,  
qu'importe le congé souverainement sûr !  
les amants ont produit l'équivoque ordonné,  
ils se sont enrichis et n'ont plus de besoins.  
O Mort plus arrogante, presque déracinée,  
il semble que le toit se divise en sinistres ;  
nous sommes bord à bord à l'écoute des fautes,  
O Mort sans direction et comptable essentiel,  
il est temps de te voir selon les lois du vide.*

*Dérouté vers la mer, je te rejoins,  
O Femme que j'ai vu devenir allégresse.  
ma tristesse est correcte, mon trouble nuancé,  
il semble que me taire est préférable,  
déjà vieux, à peine instruit, et vulnérable,  
il semble que ma mémoire va chômer.  
O Femme belle et presque seule  
femme de ce matin d'été,  
passagère de même langue,  
j'envie l'homme qui confondra morale et commerce,  
je pressens qu'il y aura de nouveaux meurtriers,  
et même que nous serons plus vifs que nos contraires.*

CHRISTIAN GALI.

JEAN ROBLES

## JOURS KABYLES

### LA MERE

*La mère a perdu son enfant  
Au détour d'un sentier il est tombé  
La troupe l'a pris comme une brebis  
Et cette année le figuier n'a pas de fruit*

*Doucement son corps se façonnait  
Il allait avoir l'âge  
De gagner là-bas beaucoup d'argent  
L'eau serait venue à la maison  
Une fille aussi jeune et jolie  
Le printemps toujours*

*Elle le regardait dormir le soir  
Elle le laissait partir d'autres soirs  
Il tremblait elle pleurait jusqu'au retour*

*La mère a perdu son enfant au détour de la vie  
C'était déjà un homme beaucoup de son sang  
La troupe l'a pris au milieu du brouillard  
A la porte du jour où il reste à dormir.*

## LA VOIX DU DJEBEL

*Au milieu des quatre murs, dans cet étau de béton, il tremble au souvenir des marches de la nuit. Il fallait expliquer. Il fallait tout dire.*

*Avant qu'il n'arrivât, la porte était ouverte, on l'attendait sans bruit. Il embrassait les plus vieux et assis souvent à même le sol il parlait déjà.*

*Son professeur de langue française aurait aimé le silence et l'attention de cet auditoire.*

*L'aube pourtant venait les surprendre.*

*Mais un matin, dans un champ d'oliviers, les balles coururent plus vite que lui : les nuits sans sommeil, les villages là-haut par les chemins détournés trahirent ses forces.*

*Au milieu des quatre murs, dans ce silence nu, il jure qu'Alger restera toujours blanche.*

*Et demain il aura dix-huit ans.*

## LE MAITRE

*L'anatomie de la nuit  
S'accroche aux barbelés  
Qui rient davantage ton front*

*Le placard lunaire  
Te présente un jardin de senteur  
Où les cactus font de curieuses statues*

*Le cri d'un oiseau  
Te sonne le passage des heures*

*Le chacal sur un chemin de ronde  
Vient mettre tes nerfs à l'épreuve*

*Où tu cherches une vie  
Un nuage sur la tête d'un piton  
Semble se moquer de ta présence*

*Quand un pieu rabrougri  
Te rappelle une croix*

*L'occasion de n'être rien est là*

*Et dans cette solitude d'ombre  
Tu te souviens d'une lettre à répondre  
Et tu espères seulement  
Ne pas tirer le premier.*

## LE SOUVENIR

*Souviens-toi du gourbi  
Découvert au crépuscule  
Souviens-toi de ce jour  
Tel un travail de jeunesse  
Souviens-toi l'intérieur  
Fendu par la lumière de la porte  
Le corps couché sur l'arme  
La peau brune les bras griffés  
La poitrine défoncée  
Sous une tache de sang  
Souviens-toi  
Les yeux fixaient le coin noir*

*Souviens-toi  
Tu revins triste  
Des idées plein la tête  
A éclater*

*Souviens-toi  
Nous lui avons donné notre âge.*

JEAN ROBLÈS.

## PHILEMON ET BAUCIS

Tout le monde est étrangement calme depuis que les étrangers ont annoncé qu'ils partaient.

Durant la matinée, ils ont fait leurs bagages, puis ils sont allés déjeuner. A deux heures, ils ont frappé à la porte de la cuisine. Ils apportaient des gâteaux et Baucis les a invités à prendre le café.

La cuisine est une pièce sombre, rectangulaire. Au milieu se trouve une longue table paysanne. Baucis a eu le temps de laver la vaisselle, avec l'aide de Philémon. Mais elle ne l'a pas rangée, simplement posée à l'extrémité de la table. Le café fume dans des tasses blanches de porcelaine grossière. A la fenêtre, d'où l'on voit la mer, un peu de linge sèche.

C'est la fin des vacances. « Les dernières vacances », pense Philémon, il ne sait pas trop pourquoi. Il se dit cela chaque année, mais ne s'en souvient pas. Dans trois jours, il reprendra le chemin du lycée, où il enseigne depuis trente-huit ans. Peut-être s'exprime-t-il par ces mots la tristesse, mêlée d'un sentiment de sécurité retrouvée, qui l'étreint chaque automne. Il ne lui paraît pas possible que d'autres vacances viennent une fois encore troubler le cours égal de sa vie.

Baucis se félicite que tout se soit bien passé. Les étrangers ont été corrects, même gentils. Ils occupaient les deux chambres jaunes, de l'autre côté de l'escalier. On les a peu vus. Au plaisir qu'elle éprouve de constater que rien de désagréable n'est arrivé s'ajoute celui de revenir à une existence normale. Et même, depuis ce matin, exactement depuis le moment où les étrangers lui ont annoncé leur départ, elle s'est mise à trouver du charme à leur séjour chez elle. Les souvenirs sont sans danger.

Le premier étranger parle. Comme toujours, c'est le plus bavard des deux. Il parle trop vite. Philémon lui donne la réplique, par monosyllabes, un sourire de timidité aux lèvres. L'étranger l'entretient de voyages, de projets, de regrets, de tout un monde que Philémon

n'a jamais souhaité connaître. Philémon n'aime que les objets qui vous tirent hors de votre personne et font qu'on s'oublie soi-même dans leur contemplation. A cause de cette curieuse disposition d'esprit, Philémon ne peut pas, comme on dit « s'élever ». Il est lent, sa parole embarrassée. Il en a un peu honte. D'autre part, il ne voudrait pas donner de leçons d'humilité à son interlocuteur, s'il s'aventurait à le contredire. L'objectivité, le goût de l'observation minutieuse, cela ne s'enseigne qu'aux élèves. Enfin, Philémon craint que s'il fait part aux autres de son expérience de la vie, on ne lui rende ses idées toutes défigurées, transparentes, banales, légères, comme il ne peut les souffrir. D'ailleurs le simple fait qu'il soit obligé d'appeler « idée » ce qu'il dirait lui apparaît déjà comme une trahison. Il faut avouer aussi qu'il a sans cesse envie de parler de sa femme, et c'est un ridicule qu'on lui a fait trop sentir pour qu'il ne s'efforce pas de l'éviter. Quand il y pense.

Baucis qui sait tout cela, car Philémon parle beaucoup lorsqu'il sont seuls, surtout le soir, avant de dormir, regarde avec émotion le sourire de son mari, un sourire poli, mais également buté, dans lequel elle reconnaît leur volonté commune de ne pas être troublés, de refuser toute confrontation avec l'inconnu, de ne pas éventer ce qu'elle appelle leur secret ; qui non seulement en est un pour les autres, mais aussi pour eux-mêmes. Il y a de la chaleur lui semblait-il dans ce sourire, une sorte de promesse, une fidélité. A quoi ? Elle ne saurait le dire. Avec l'âge, l'esprit devient paresseux.

Les étrangers ont l'air de comprendre. Surtout le plus âgé des deux. Les phrases sortent toutes seules de sa bouche. Par habitude. On dirait qu'il en est gêné, qu'il va s'en excuser. Il fait de visibles efforts pour se mettre à la portée de ses auditeurs. Mais il n'y parvient pas. Ses phrases s'espacent. Il se sent désarmé. Quelque chose à la fois de résigné, de triste et d'heureux se répand sur son visage. « C'est une drôle de déconvenue, se dit-il, que de connaître des gens satisfaits. La fin de l'inattendu, la mort de l'âme ». Le second étranger observe son camarade avec étonnement. Le silence tombe. On n'a jamais vu cela.

Baucis, pour ranimer la conversation, se risque à prononcer :

« Vous êtes un beau parleur. »

Il n'y a pas la moindre ironie dans l'adjectif « beau », mais une admiration déférente en même temps que péremptoire.

Philémon regarde sa femme avec fierté. Cette phrase est bien dans sa manière. Baucis classe les gens en s'imaginant leur faire un compliment. Elle voit juste en visant haut. Ce qui est beaucoup moins courant qu'on ne croit.

Les deux étrangers se sont mis à rire.

Baucis s'interroge : est-ce que j'ai dit une bêtise ?

On s'est levé beaucoup trop tôt pour aller à la gare.

Philémon et Baucis se tiennent par le bras. Les étrangers portent leurs valises. On marche lentement, sur un seul front. On encombre la rue. Mais on arrive tout de même trop tôt.

Sur la petite place, devant la gare, s'étend la terrasse d'un bistrot. On s'y installe.

Tous quatre sont encore plus calmes que tout à l'heure, dans la cuisine. Car maintenant les uns ne sont plus en visite chez les autres. Plus de devoirs de politesse, plus de fausse amabilité. Ils accomplissent en commun une sorte de travail, celui d'attendre le train. Cela occupe l'esprit. « Aussi bien que de recoudre un bouton », pense Baucis.

L'imminence du départ les retient également d'ajouter quelque chose à ce qu'ils se sont déjà dit. A la vérité, ils ne se connaissent pas. Pendant les quatre semaines qui viennent de s'écouler, ils ne se sont presque rien raconté. Les étrangers demandaient des renseignements, comme le font les touristes. Philémon et Baucis répondaient. De temps en temps, on échangeait des impressions sur la journée : « la mer est agitée » ou bien « un bien beau soleil ».

Mais comme ils sont sur le point de se séparer, qu'une barre va être tirée sous la longue colonne de toutes les observations qu'ils auront faites les uns sur les autres, ils ont tout de même l'impression de se connaître. Chacun d'eux est une petite somme de gestes, de paroles, incomplète, mais dont il faudra se contenter, et qui paraît d'ailleurs étrangement suffisante. Simplement parce qu'ils se sont vus, qu'ils n'ont pu se dissimuler les uns aux autres cette masse de chair obscure qu'ils sont, et qui existe même si elle demeure indéchiffrable, ils se sentent presque intimes.

Philémon en est tout à coup angoissé. Quel souvenir d'eux ces étrangers vont-ils emporter ? Il craint que ce souvenir ne soit faux, mais plus encore qu'il ne soit juste. Car alors Baucis et lui seraient enfermés dans leur forme définitive. Laissés ici, sur ces

chaises de fer, pour achever ce qui doit être achevé, comme des mystificateurs démasqués. Place à la justice, cette justice de leur propre fatalité dont ils n'auront eu la révélation qu'en même temps que les autres la découvriraient. Les scrupules affluent à l'esprit de Philémon. N'y a-t-il pas eu quelque chose d'impudique dans la manière dont Baucis et lui se sont montrés simples, sans arrière-pensée ni artifice ? Quelque chose de provocateur qui excitait la curiosité, l'envie de les ébranler, de les secouer de ce qu'on pouvait croire être leur sommeil ?

Le premier des étrangers a remarqué l'agitation de Philémon. Lui aussi il prend peur. Peur d'être resté trop longtemps dans cette petite station de vacances, d'avoir troublé le couple qu'il a sous les yeux, éveillé, malgré lui, des désirs, des nostalgies. On affirme si souvent que toute vie conjugale est faite de tels arrière-fonds.

Il regarde sa montre. Dieu merci, le temps a passé. C'est le moment de gagner le quai. Il se lève. Son camarade l'imité.

« C'est ma tournée », dit Philémon, comme si le seul souci de payer les retenait de s'éloigner. Se sentant congédié, le plus vieux des étrangers sourit.

« Il me reste à vous remercier une dernière fois de votre accueil », prononce-t-il d'une voix chaude. Il s'incline devant Baucis, serre la main de Philémon. Son compagnon répète après lui les mêmes gestes. Comme il ne parle pas, Philémon croit deviner de l'ironie dans son attitude. Mais de qui se moque-t-il ? De son aîné ou de ses hôtes ?

Philémon n'a pas le temps de le demander. D'ailleurs, il n'oserait pas le faire. Mais le départ rapide des deux hommes lui donne la sensation d'être frustré d'un renseignement important. Entre eux et lui, quelque chose d'inexpliqué subsiste. Un jugement pèse sur lui. Qui sait, une condamnation, dont on ne lui fournira jamais le motif.

Sans se retourner, les deux hommes traversent la place, le dos rond et le pas court, parce qu'ils portent leurs valises. Comme s'ils s'enfuyaient, ils gravissent le perron de la gare, disparaissent.

Le train a sifflé avant d'entrer en gare.

Venant des quais, quelques voyageurs débouchent sur le perron, hésitent, puis descendent les marches. Les uns montent dans des autos, les autres viennent s'attabler à la terrasse du bistrot.

Un second sifflement annonce le départ du train. Comme si la gare n'avait attendu que ce signal, elle a l'air de se désintéresser des voies qui passent derrière elle et, faisant volte-face, vient refermer de sa façade grise, ornée de géraniums, le quatrième côté de la place.

Voici le village de nouveau clos, jusqu'à demain à la même heure. Personne n'y entrera, personne n'en sortira.

Il est quatre heures de l'après-midi. Baucis sent sur elle la chaleur du soleil. Cela lui fait plaisir. Elle ne vit que dans le présent. Un présent qui fait tache d'huile. La moindre impression qu'elle éprouve éveille pour elle, dans le passé, le souvenir d'impressions identiques. Son existence est cohérente. Pas de contrastes, pas de failles. Si rien n'a jamais changé, rien ne changera non plus jamais. C'est pourquoi Baucis est heureuse. Tout son amour de la vie est dans chaque instant de sa vie.

Philémon regarde son verre, la table de fer, peinte en rouge, sur laquelle il est posé, sa femme de l'autre côté de la table. Il vient de rêver de voyages. Mais il l'a déjà oublié. La place du village est devant lui, comme le petit port qui attend le pêcheur. En un rien de temps, le produit de sa pêche est vendu, jeté dans des paniers, emporté. Baucis surtout le vide de ses songes. Par sa seule présence. Étrange pouvoir absorbant de la réalité. Elle vous éponge le cerveau.

Se sentant observée Baucis lève les yeux et sourit. Philémon sourit aussi.

Il y a quelque chose de très mystérieux dans la manière dont ils se contemplent. Il vaudrait mieux dire s'observent. Ils ne se sont jamais séparés. Ce qui signifie qu'ils n'ont jamais beaucoup pensé l'un à l'autre. Ils n'en ont pas eu le temps. Car, lorsqu'ils ne se voient pas, ils travaillent chacun de leur côté. Quarante élèves, cela occupe l'esprit, et l'entretien d'un ménage aussi. Si bien que, pour Philémon, il n'existe pas deux Baucis l'une qui habiterait son imagination, l'autre les quatre pièces de leur maison. Donc, pas de conflit entre ce qu'on rêve et ce qui est, ce qu'on souhaiterait et ce qui arrive. De même Baucis ne connaît qu'un Philémon, celui qu'elle a toujours connu. L'aimant chaque jour avec la même humilité, corrigeant inconsciemment et petit à petit l'image qu'elle se faisait de lui, elle ne s'est pas aperçue qu'il vieillissait.

Au fond, ils ne se sont jamais préoccupé de leur propre personne. L'amour n'a pas consisté pour eux à ce que l'un se sente contraint de ressembler à ce que l'autre voudrait qu'il soit, contre quoi l'autre s'effor-

cera de ressembler à ce qu'il devine devoir être pour son conjoint. Tout cela est trop compliqué, approximatif, trop transposé dans le monde des représentations. Baucis existe pour Philémon parce qu'elle a un corps, qu'elle agit, qu'elle parle. Toute son affection pour elle tient dans l'effort qu'il fait pour accepter ses gestes, ses paroles, sa présence. Lui-même a la sensation de ne compter pour rien. Mais il est assez intelligent pour savoir qu'il pose les mêmes problèmes à Baucis et que lorsqu'elle s'efforce de les résoudre, elle n'existe pas plus que lui. Il meurt à lui-même pour qu'elle vive. Elle meurt à elle-même pour qu'il vive. C'est ce qu'on appelle vivre l'un par l'autre.

C'est aussi ce qui les met dans un si curieux état d'âme quand ils se regardent. Chacun de leur côté, ils se sentent vides, puis tout à coup compacts, parce que l'autre était compact. Ils se découvrent infiniment distincts l'un de l'autre. Ils se mesurent, se circonscrivent, se scrutent, et l'attention qu'ils y mettent ne va pas sans une certaine défiance, une espèce de peur des coups. « Que va-t-elle exiger de moi ? » pense Philémon. « Qu'est-ce qu'il a de nouveau inventé ? » pense Baucis. Mais il suffit que Philémon redresse la tête, à sa façon inimitable, et que Baucis arrondisse ses yeux, comme elle le fait cent fois par jour, pour que tous deux fondent de tendresse. Ils ne se disent pas « j'existe », mais « elle existe » et « il existe ». C'est un miracle qui rejaillit simultanément sur tout ce qui les entoure, la terre, l'humanité, et sur eux-mêmes, puisqu'ils font chacun partie de cette humanité. Mieux que par n'importe quelle intuition intime, ils se trouvent autorisés à se savoir vivants, en contemplant la vie partout. D'une manière si légitime et exaltante qu'ils ont presque envie de se heurter pour s'éprouver, de se montrer agressifs. Alors de nouveau, ils s'observeront avec défiance, puis s'accepteront avec transport, toujours plus haut, en croissance parallèle, comme deux plantes.

Philémon boit une gorgée de son pastis. Une chaleur lui monte à la tête.

« Il faut fêter cela, s'écrie-t-il. (Quoi ? Il n'en sait rien). Ce soir, nous dînons en ville. »

Comme ce n'est pas le moment de dîner, Philémon et Baucis font une promenade. Ils reprennent en sens inverse le même chemin que tout à l'heure, descendent l'Avenue de la Gare rectiligne et bordée de platanes, tournent à droite, puis à gauche.

Les rues sont vides. Tout le monde est à la plage, estivants et indigènes. Le village dort, en pleine lumière, comme un objet posé sur le sol, qui ne connaît rien des rythmes astraux, mais qui a ses longues heures de sommeil à lui, presque vingt-quatre heures sur vingt-quatre surtout l'été.

Philémon et Baucis se sentent prisonniers. Ils entrent dans leur propre rue. D'un côté, il y a le garage qui, rempli de vélos démontés et de morceaux de moteurs, déborde sur le trottoir comme un terrain vague. De l'autre, il y a la bijouterie, sombre, veloutée, avec au fond les formes penchées de deux ouvriers horlogers, immobiles. On dirait qu'ils ne respirent pas.

En se tenant par le bras, ils passent devant leur maison, sans s'arrêter. Mais ils jettent sur elle un coup d'œil à la dérobée. Elle leur fait une impression bizarre. Comme s'ils étaient déjà morts. Rien n'est changé de la maison et ils ont en mémoire tout ce qui la concerne. Quelque chose pourtant les inquiète, qui pourrait être justement cette pérennité des murs et, s'ils s'interrogent eux-mêmes, leur propre stabilité, un début d'indifférence à tout, effrayant, parce que pour la première fois ils en ont la révélation.

Philémon et Baucis ont envie de quitter la rue. Ils sont comme chassés vers la mer. Non vers la plage, ils sont trop vieux pour la fréquenter, mais vers les falaises. Ils s'asseyent sur l'herbe et contemplent l'horizon. Il y a des années qu'ils le font, presque chaque jour durant la belle saison. On pourrait croire que le vide les attire, qu'ils sont amoureux de l'infini. Non, ils ont simplement découvert que l'espace libre qui s'étend devant eux donne de l'importance à leur vie.

Ce soir encore, tout se passe comme d'habitude. Philémon a étendu un mouchoir sous le derrière de sa femme pour qu'elle ne salisse pas sa robe. Avec une sorte de zèle dérisoire où il entre quelque chose de polémique. Car face au rythme débilitant des flots, il veut se sentir en avant-garde du village, non pas en état de tentation, mais de provocation et de refus. Les mains de Baucis, de chaque côté de ses genoux relevés, jouent avec des cailloux et des tiges de fleurs. A cause du vent qui souffle, elle a la tête lourde et l'esprit somnolent. En bas, sur la plage, une jeune fille en maillot rouge se promène sur un cheval. De son pas précautionneux, en suivant la frange des vagues, l'animal sépare ce qui est ferme de ce qui ne l'est pas, ce qui est vrai de ce qui est faux. Et l'on dirait que, domptée par cette minuscule silhouette, la mer cesse de jouer devant l'amphithéâtre de la côte sa grande scène poétique, désormais inutile. Elle déferle avec

application, se récupère exactement, aplatissant et solidifiant le sable au fur et à mesure qu'elle se retire, scintillante comme du mercure dans une immense cuve. Non seulement elle renonce à l'emporter sur l'élément solide de la terre, mais il semble même qu'elle accepte de n'avoir plus aucun attrait. C'est évident, se dit Philéon, simple affaire de proportions. Elle est plus grande que nous, voilà tout. Un souvenir lui revient en mémoire. Il y a très longtemps de cela, alors qu'ils étaient jeunes mariés et regardaient de cette même place le soleil se coucher, Baucis avait demandé à quelle distance l'astre touchait l'horizon. Il avait éclaté de rire. Elle s'était fâchée, croyant qu'il se moquait d'elle. Mais c'était de joie qu'il riait. La joie d'être avec une femme pour qui tout s'apprécie en chiffres.

Tu te rappelles ? a-t-il envie de dire. Mais Baucis vient de se lever. L'air marin lui a donné faim. Elle est fragile et précieuse. Il aurait plutôt envie de l'embrasser. Une manière de pied de nez au ciel.

Leur couvert est dressé dehors, sous des arbres auxquels des lampes sont accrochées. On entend les pas des garçons qui crissent sur le gravier et les conversations des tables voisines, étouffées par la chaleur de la nuit.

Philéon, tout d'abord, s'est mis à manger en silence. Il soliloque avec lui-même, comme s'il était chez lui, dans la grande cuisine. Mais les idées qu'il remue lui paraissent tout à coup si originales, il est si bouleversé que personne ne les ait eues avant lui qu'il se met à parler haut. Sa conviction née de longues minutes de méditation et le scepticisme qu'il craint de rencontrer, dès qu'il se sera exprimé, donnent un tour abrupt à sa première phrase :

« Au fond, nous ne nous sommes jamais aimés. »

Baucis lève vers lui un visage étonné. Voilà qui est bien dans les manières de Philéon. A force de vouloir être sincère, il finit par être mufle.

« Eh bien moi, tu vois, dit-elle, je suis sûre de t'avoir aimé. »

Elle a ce regard clair qui l'a si souvent gêné. Trop simple pour être venu du fond du cœur.

« Je voulais dire, corrige-t-il, que nous n'avons jamais aimé notre amour. »

Baucis ne comprend pas, ou plutôt ne veut pas comprendre. Sa pudeur, qui n'est pas celle de Philé-

mon, s'offusque de cet excès d'analyse. Ce qui lui déplait lorsqu'on parle de sentiments, c'est qu'on les isole de leur contexte charnel et qu'on les rende abstraits. Elle adopte le ton ironique :

— Aimer l'amour ? Qu'est-ce que c'est ? J'ai toujours aimé faire l'amour, si c'est cela que tu voulais dire. »

Philémon se tait réprobateur. Baucis se rend compte qu'elle vient de répondre tout à côté. Mais Philémon devrait savoir qu'elle déteste s'ausculter, parler d'elle-même. Et aujourd'hui plus que jamais. Car il faut bien qu'elle se l'avoue, une menace plane sur elle depuis que les étrangers ont habité chez eux. Leur départ n'y a rien changé. Comme si elle se sentait contrainte à une confrontation, condamnée à s'affirmer elle-même. Voilà pourquoi elle se méfie des visites : elles vous mettent sur la sellette. Pourquoi elle brutalise Philémon, pour se délivrer de l'espèce de gangue, comme une fonction sociale et une perfection sur mesures, qui emprisonne leurs deux corps. Il y a du puritanisme à l'envers dans sa phrase de tout à l'heure. Heureusement à l'envers, car à mesure que le silence se prolonge, Baucis a de plus en plus envie de rire. Philémon est vexé, c'est certain. Il fait une drôle de tête. Il est certain aussi qu'elle vient de céder à un mouvement de jalousie. Rien finalement n'est plus léger à supporter que de semblables incidents. L'amour à coup de défauts ! Cela ramène sur la terre, cela remplit de bien-être, d'une sorte d'insouciance heureuse : on a tout l'avenir à soi pour réparer.

Encouragé par le sourire de sa femme, Philémon s'est décidé à reprendre la parole. Il le fait les yeux baissés, comme s'il se mortifiait :

« Ta seule existence, Baucis, explique ma fidélité. (Tiens, pense Baucis, ce petit rappel à la constance !) Je me souviens que du temps où je te fréquentais, j'étais triste quand tu n'étais pas là, j'étais heureux quand tu étais là. Voilà qui est bien banal. Mais je n'ai rien à ajouter à cela. C'est mon unique expérience amoureuse... »

Cette fois, Baucis comprend. La chaleur contenue avec laquelle Philémon s'est exprimé la trouble. Il y a tant de bonne foi profonde chez lui. Elle consent à ce qu'il dit et, malgré elle, consent aussi à ce qu'évoque ce qu'il dit : sans faire de phrases, leur vulgaire chance à ne pas avoir eu à combattre ni l'absence ni l'imperfection du conjoint. Ils ont toujours vécu ensemble, ils ont bien poussé, normalement, en s'entraïdant. Baucis, à la dérobée jette un regard sur son compagnon où il y a de l'admiration, de la modestie, de la gratitude à l'égard du passé, une obscure

appréhension à l'égard de l'avenir. On est si peu ce qu'on veut. Puis elle se remet à manger, le nez dans son assiette.

Philémon qui vient de finir son verre de vin s'est renversé contre le dossier de sa chaise. Il a la satisfaction d'avoir fait, sa vie durant, quelque chose de très difficile en n'accordant sa confiance ni à des passions, ni à des principes, mais à un être humain, ce végétal bizarre qui peut sécher, qui peut pourrir...

Brusquement il voit Baucis avec des yeux tout neufs. Elle est un peu courbée en avant. Il aperçoit mal son visage, parce qu'elle n'a pas enlevé son chapeau, et sa main va de l'assiette à la bouche avec une hâte efficace, qui a l'air d'être mécanique. De légers bruits de succion et de mastication le frappent. Baucis se restaure, toute seule de l'autre côté de la table, mais insensible, semble-t-il, à sa solitude. Il n'a pas voulu cela.

« Attention, tu manges trop », s'écrie-t-il.

Elle redresse la tête. Elle a ce regard brouillé et très légèrement vacillant qu'on lui voit depuis quelque temps. Philémon y lit la crainte de déplaire, mais surtout la peur de l'indigestion et, plus profondément, l'affolement devant la mort, un appel au secours. Il devrait la rassurer d'un mot. Il ne le fait pas, car il vient de comprendre que ce végétal bizarre, qu'il admirait tant tout à l'heure, non seulement peut sécher mais sèchera, non seulement peut pourrir, mais pourrira.

Il se rend compte qu'en faisant confiance à la vie plutôt qu'à l'amour, il a simplement reculé une échéance. Qu'en se refusant à aimer, il a peut-être échappé à certaines lois d'intermittences sentimentales, mais s'est livré pieds et poings liés aux impératifs plus féroces de la matière. De savoir Baucis victime d'une telle fatalité le remplit de pitié.

(Elle vient de poser sa fourchette, son couteau et tourne la tête à droite, à gauche, d'un air faussement désinvolte, pour lui faire croire qu'elle est à l'aise).

Sur le fond de néant qu'il devine derrière son corps, elle lui paraît irremplaçable. Il ne pourra jamais se passer d'elle. « Je t'aime », a-t-il envie de lui dire pour lui signifier cet attachement si nouveau et pour essayer aussi — mais cela, il ne se l'avoue pas — de l'arracher, de se soustraire avec elle, au destin naturel qui fera d'eux des cadavres.

L'alerte a été grave.

Philémon y pense en se déshabillant. Il y a d'ailleurs longtemps qu'il redoutait cela. On se croit sur la bonne route parce qu'on est en bonne santé.

Mais un rien brusquement se produit, un petit malaise, la perception faussée de quelque chose, et l'on jette par dessus bord toute son assurance, on s'accroche à des idées d'éternité dont on avait pourtant reconnu la niaiserie.

Philémon se regarde dans la glace. D'un œil critique, sans illusions ni dégoût. Il a le torse étroit, amaigri. Les os saillent comme une future structure que la peau plissée, prête à être rejetée, ne dissimule plus. Sans doute, Philémon éprouve un choc, mais qu'il attribue davantage au fait qu'il ne s'est pas souvent observé nu plutôt qu'à la révélation de sa décrépitude. Il estime même que ce torse n'est pas indigne de la tête qui le surmonte. Visage et corps ont vieilli de la même manière, dans le même style.

Tandis que son mari se couche, Baucis se met aussi à se déshabiller. Pudiquement, comme de coutume. Sa maigreur est la même que celle de Philémon. Ses jambes sont trop fines. On a peur de les voir se casser. A un certain moment, la bride de sa combinaison glisse et l'un de ses seins apparaît, à peine marqué, comme une légère blancheur, une légère douceur superflue.

Philémon n'a plus envie de se renier. Que pourrait-on exiger de plus de leurs deux corps durcis ? Ils ont fait ce qu'ils devaient. La force leur est venue d'en bas. Pourquoi soudain leur viendrait-elle d'en haut ? Et l'important, c'est que ce soir encore ils se tiennent droits.

La mort, Philémon ne l'accepte ni ne la refuse. Le désespoir comme la révolte n'ont rien à voir dans cette affaire. Philémon ne souhaite qu'une chose : mourir debout le plus tard possible. D'une façon qui ne donne à penser ni qu'il a été vaincu, ni qu'il a été comblé. Une mort qui ne signifie rien. Il rejoint par là le désir de Baucis qui a souvent répété qu'elle souhaitait s'en aller d'un coup, « sans traîner », comme elle dit.

Elle vient le retrouver dans le lit. Parmi les draps, l'oreiller et contre la chair de son mari, elle creuse avec diligence ce qu'elle appelle « son nid ».

Philémon pense à une tortue qu'il a vu une fois dans un aquarium. Elle agitait ses pattes comme des moignons d'ailes, derrière la paroi de verre et l'épaisseur de l'eau. Elle était extraordinairement gracieuse, mais en même temps étrangement seule. Pour attirer son attention, les visiteurs tapaient en vain du doigt contre l'aquarium. C'était un paquet de réflexes sans conscience. De la vie transformée en spectacle, si totalement que ce spectacle ignorait qu'il était un spectacle.

Tandis que Baucis se prépare à dormir, Philémon s' imagine qu'elle est cette tortue. Elle remue pour trouver son assise. Une sorte de sagesse biologique l'habite, qui effraye presque. Ses membres se détendent brusquement et c'est chaque fois comme une porte qui se ferme et, après le déclic des muscles, comme un écran isolant qui s'est glissé entre eux. Philémon mesure avec angoisse combien ils s'éloignent l'un de l'autre, avec tous ces mouvements de la chair qui se protège, combien ils savent se passer l'un de l'autre.

Pour chasser cette idée, il se risque à la toucher. Il la trouve rassemblée sur elle-même, enroulée autour de son souffle. Ce souffle qui ressemble à un long dépliement de fougères, si menu en même temps que si régulier et économisé qu'à le percevoir on est sûr qu'il durera bien jusqu'au lendemain. Philémon se dit qu'il peut se quitter tranquille. Sans qu'il s'en aperçoive, son propre souffle a changé de régime. Sa vie s'est mise en veilleuse. Il l'entend qui bruit un peu. Puis les antennes de la conscience rentrent dans la coquille. L'esprit se mêle au murmure des humeurs, le trouble un instant puis se laisse doucement immerger dans un sang fade et velouté.

« Qu'est-ce qu'on peut nous demander de plus ? » pense encore Philémon. Le sommeil repousse la réponse dans l'indéterminé. Repousse le problème de la vie. Repousse le problème de la mort. Lourd sommeil végétatif. La fin des métaphysiques.

Les jambes des deux époux se sont mêlées, mais ni l'un ni l'autre ne le sentent plus.

L'année dernière, un de mes amis était en quête d'une maison au bord de la mer. Il parcourut plusieurs villages. La guerre avait passé sur eux, la misère et le vent. Dans une chambre abandonnée, aux fenêtres béantes, derrière une porte sans gardien, il eut la surprise de voir trouant le plancher défoncé, deux figures étroitement unis.

Cette maison n'était pas chère. Il l'acheta pour une bouchée de pain et fit arracher les arbres.

GEORGES PIROUÉ.

## HERWIG HENSEN

Herwig Hensen (pseudonyme de Flor Mielants), né à Anvers en 1917, publia de 1938 à 1942 six recueils de vers : *De Cirkel tot Narkissos* (Le Cercle vers Narcisse, 1938) ; *Hamlet in den Spiegel* (Hamlet devant le Miroir, 1939) ; *De dubbele Vaardigheid* (La double Disponibilité, 1940) ; *Oefeningen naar binnen* (Introspections, 1940) ; *Het voorbeeldig Bestand* (Le compromis exemplaire, 1941) ; *Het onvoorwaardelijk Begin* (Le Début inconditionnel, 1942). Recueils aux titres suggestifs, dans lesquels se poursuivait, sans paresse, sans mollesse, sans la moindre tentative d'enjolivement poétique, l'évolution d'une vivante personnalité : du narcissisme intégral vers une confrontation avec le réel, vers l'adhésion sincère à la vie, mais cette adhésion reste pleine d'interrogations, de débats intérieurs, de troubles, de perplexités.

Trois ans plus tard, en 1945, quand Hensen donne son *Lof der Gereedheid* (Eloge de la Disponibilité), il confirme cette éthique de l'acceptation de la vie que l'on pouvait déjà déceler dans *Het onvoorwaardelijk Begin* (Le Début inconditionnel). On y sent vibrer, s'ordonner et s'affirmer une conception de vie « héroïque », jaillie du cœur d'un homme soucieux de poésie, mais aussi d'approfondissement individuel : conception qui exige du lecteur un « repliement sur soi », ainsi que cette « concentration intellectuelle » qui en est le témoignage. Ici, l'expression de la pensée avait atteint le maximum de concision, de dépouillement, voire d'abstraction... Ce recueil ainsi que les précédents ont été réunis en deux volumes, *Gedichten I, II* (Poèmes I, II, 1947) (\*).

Au gré des volumes qui vont suivre : *Daidalos* (Dédale, 1948), *Alles is Verband* (Tout est Lien, 1952), *Orpheus in dit Avondland* (Orphée en Occident, 1955) la forme s'enrichit de motifs plus concrets.

Le thème principal en est : l'acceptation de la vie dans la joie, acceptation qui s'appuie, d'une part, sur le stoïcisme hellénique, et, d'autre part, sur le rationalisme moderne. En

(\*) Ses différents recueils de vers et de pièces de théâtre ont été publiés aux Editions A. Manteau, Bruxelles.

mineur, toutefois, résonne, pour le lecteur attentif, un peu de mélancolie, une légère tristesse à la vue du chaos du monde moderne; mais l'élément positif, l'élément créateur et constructeur domine. Car aux yeux de Hensen, l'idée de la création n'est pas compatible avec le pessimisme qui déclare tout effort et donc toute manifestation de vie, absurdes. Seul le silence serait la conséquence logique d'une telle attitude qui est un peu celle de Camus. Chez Hensen, se fait jour la volonté de se dépasser, de se vaincre, de se réaliser par l'introspection, par la connaissance de soi; et par suite, s'affirme le besoin de réaliser autour de soi un monde meilleur, dans l'immédiat tout d'abord. C'est pourquoi les thèmes de la famille reviennent fréquemment dans ses recueils de vers: thème de la mère surtout, de l'amour du fils pour sa mère, un sentiment qui a évolué très normalement dans l'amour du mari pour sa femme, mère de ses enfants, et dans le sentiment de l'orgueil paternel. Si la beauté, la beauté corporelle surtout, même poussée jusqu'à certain narcissisme, est un autre thème favori de Hensen, la nature ne joue qu'un rôle accessoire dans sa poésie. Quant à l'âme et au cœur, il en va de même. Le mot « âme » ne se rencontre que rarement dans ses poèmes, et il évite visiblement le mot « cœur ». Ce pur poète est trop matérialiste au sens philosophique du mot pour tolérer les excès de la sentimentalité.

La forme cyclique est le symbole de la nature même de Hensen, lequel veut éclairer son sujet sous ses différents aspects avant d'arriver à la conclusion. Conclusion qui garde toujours (comme dans la science) quelque chose de provisoire et qui sera reprise et revue dans chacun des cycles suivants. Aucun cycle, sauf s'il s'agit d'un groupe de sonnets, n'est composé de poèmes identiques. Or ce n'est pas le hasard qui les veut divers de forme et de fond. Les éléments d'un même cycle sont consciemment différents les uns des autres, de façon à composer un ensemble fait de contrastes...

En 1942, au moment où d'aucuns craignaient que la tendance à l'introspection vint tarir en lui la source de la poésie, voilà que Hensen se tourne vers le théâtre (\*\*). Il publie un drame romantique d'allure shakespearienne: *Antonio*, suivi, en 1943, d'un *Don Juan*. Les promesses de ces deux œuvres de début se confirment, en 1946, par la publication de trois pièces dramatiques: *Lady Godiva*, *Koningin Christina* (La reine Christine) et *Polukrates* (Polycrate). En 1948, Hensen publie un *Agamemnoon* (Agamemnon), repris, en 1953, dans un second volume de théâtre, avec deux autres pièces: *Alkestis* (Alceste) et *Tarquinius* (Tarquin). Ce recueil fut suivi d'un troisième, en 1955, comptant aussi trois pièces: *De aarden Schaal* (La vasque d'argile), *De andere Jehanne* (L'autre Jehanne) et *Sodom en Gomorra* (Sodome et Gomorrhe).

(\*\*) Aux Editions Lumière A. Manteau, Bruxelles : Herwig Hensen Théâtre (*Lady Godiva*, *Alceste*, *Agamemnon*) présenté et traduit par Fr. Closset.

Entre-temps, Hensen fit jouer un divertissement : *Niets zonder de proef* (Rien sans preuve, 1947) et, en 1951, une comédie satirique : *Hannibal* (Annibal).

Toutes ces pièces ne souffrent pas une interprétation médiocre, non seulement parce que ce sont des pièces « à message », mais aussi parce que la langue de Hensen est une langue de poète, toute en nuances, lourde de signification, concise et lyrique à la fois, ruisselante d'images et riche de sens, variée selon les personnages et le ton de chaque scène. Le théâtre, pour Hensen, n'est pas un art qui consiste à copier la vie, mais un moyen de suggestion ; et seule la transposition dans le passé ou dans l'irréel permet d'abandonner le ton réaliste.

Au sujet de *Koningin Christina* (La Reine Christine), drame qui se fonde sur des faits historiques, Hensen se défend d'avoir voulu écrire une pièce historique. Il ne manque pas de rappeler, à ce sujet, les paroles de Gabriel Marcel à l'occasion de la représentation à Paris de la *Marie Stuart* de Schiller : « Seuls les esprits novices peuvent s'imaginer que l'histoire fournit par elle-même un point d'appui au dramaturge, qu'elle le dispense de l'effort proprement créateur. C'est là une illusion et une tentation. La vérité est probablement qu'il faut d'abord être poète pour composer une pièce historique avec une chance quelconque de succès... ».

En 1947, Hensen publia un brillant essai : sur la poésie : *Over de Dichtkunst...*

Poète, et poète original, Hensen l'est avant tout. On a certes, à ses débuts, parlé d'influences, certains critiques l'ont même qualifié d'épigone du grand « poète maudit » de la Flandre, Karel van de Wæstijne. Ils oubliaient ainsi le mérite qu'il y a, pour un écrivain de vingt ans, de rendre à ce point l'accent du Karel van de Wæstijne de la maturité. Ils oubliaient d'ailleurs aussi que telle ressemblance est purement extérieure... Mais au fur et à mesure de la publication de nouveaux volumes, ce reproche céda le pas à un sentiment d'admiration... D'ailleurs Karel van de Wæstijne n'était pas le seul maître que l'on aurait pu citer à son propos. Il aurait fallu parler de Rilke, de Stefan George, même de Nietzsche ; tout comme, parlant de son théâtre, on a évoqué Shakespeare et Pirandello. Mais plutôt que de se perdre dans la recherche des influences, ne serait-il pas plus important de tenir compte de l'attitude dont l'œuvre apporte le témoignage, de la valeur du message ou de la confession qu'elle nous mande ? Confession d'une sincérité, d'une hardiesse et d'une pureté uniques dans la littérature flamande.

POÈMES

TERCETS SUR LA MORT

*Riche consolation de savoir que nous la portons  
cette mort à nous. Et qu'au cours  
des longues nuits et des longues journées*

*sans cesse, accumulons, plus proches sans cesse  
de ce que par elle nous cherchons.  
Et qu'elle ne nous est pas étrangère, telle une coupe*

*de fruits et de fleurs (abricots,  
pommes et lilas). Mais invisible  
elle mûrit en nous, — et quelquefois*

*avant le temps vient gonfler notre gorge.*

(Gedichten, I, 94)

## EXERCICES INTERIEURS

*Quoi de plus difficile ? A chaque sommeil,  
à chaque veille il se peut qu'un chant commence.  
Nécessité. Je veux aimer  
un garçon alerte, un enfant,*

*une femme douce et gaie, et à leur geste  
oser accorder, sans contrainte, mon geste.  
(Il est encore des jeunes filles dont les cheveux  
sont lourds d'odeurs humides).*

*Je veux avoir une énigme à résoudre, un cri,  
comme d'un charretier criant par dessus les terres.  
Tous les fruits que j'ai mordus,  
les fleurs que mes mains déjà*

*ont tréssées en couronnes et en guirlandes,  
je les veux en moi sève, calice, et tige.  
Musique, musique : ô beau combat  
avec le plus haut de mes anges.*

## POEMES DE PREPARATION

*Enfant à la pomme, enfant à la fleur,  
enfant à l'eau si fraîche,  
et toi, et toi que je n'ose nommer  
est-ce encore ton rire qui éclate ?*

*Tes pieds reprennent-ils le rythme ancien  
dans les rondes rapides ?  
En tout miroir se réfléchit  
la promesse de tes hanches.*

*(Rondeur du genou, tranchant du talon,  
balancement à gauche, à droite)  
Tu dances, tu tournes, fière et souple,  
autour de chaque obstacle !*

*Vois : les parcs au loin s'étendent,  
vas-tu vers eux tendre les mains ?  
(Il n'existe pas de parfum  
que ne mordent tes dents blanches)*

*D'autres défendent un choix difficile,  
nous, moi, éternellement nous cherchons.  
Mais toi, tu t'éveilles simplement  
à l'éveil douloureux de tes hanches.*

## POEMES POUR LUCRECE

*Nous halèterons et nous espérons.  
Je poursuivais une fièvre, je mordais une soif;  
à présent ta bouche ouverte se suspend à mes lèvres,  
et dans ma main palpite ta poitrine.*

*Puis nous nous attardons, détendus et calmes.  
Mais tandis qu'une lassitude s'appesantit sur moi  
tu sais, pour ce qui nous ravit douloureusement,  
trouver les gestes qui consolent;*

*tu sais exprimer par des mots merveilleux  
ce qui n'est que souci de fécondité.  
Défaite ? Mais ce pur éclat aux vitres  
et cet éclat de ton visage !*

(Gedichten, II, 32)

## LA JOIE DIFFICILE

*C'est le même miracle qui se produit sans cesse :  
le flux des sources et des rivières ;  
la graine qui éclate pour libérer les jets,  
et le flanc qui se déchire.*

*C'est tout l'univers qui s'ébauche en moi comme un  
l'air qui m'entoure est né à mon souffle, [germe :  
et chaque arbre que j'enlace,  
devient un arbre surgi de moi.*

(Gedichten, II, 54)

## ELEGIE POUR MA MERE

*Ceci donc aussi s'accomplit en nous :  
il nous faut nous quitter  
Une porte d'acier soudain se ferme.  
et puis plus rien què des rues et des rues.*

*Un lent baiser de toi à moi  
et puis des pas, des pas encore.  
Suis-je donc le futur imminent  
toi le lointain passé ?*

*J'ignore la chance que me réserve le destin  
ainsi que le bénéfice de cette rupture.  
Et pourtant tu fermes l'ancienne serrure.  
Et pourtant mes pas, eux, s'éloignent de toi.*

*Ceci aussi peut donc arriver :  
que de plein gré nous renoncions  
et que pour la première fois tu pleures  
sur ce qui doit m'accomplir.*

## POEME A UNE JEUNE INCONNUE

*Mais lorsque la passion perce ta quiétude,  
maîtrise ta crainte première.  
Qui ose encore prononcer les mots :  
impudique, impur ?*

*Quel est ce paillard qui se plaît  
à blâmer l'ardeur des sens ?  
Mire-toi, enfant, et n'aie crainte  
d'aimer tes passions.*

*Dévêts-toi. Et tout en te mettant nue,  
ose être caressante et lasse.  
Une faute ? Dis-moi : quelle est la faute  
des roses en été ?*

(Alles is verband, 21)

## LA MER DU NORD

*Vent, vent salé au goût de moules et de crevettes,  
et à tous les horizons rien qu'un ourlet de brume.  
Tels sont les lointains que je me suis choisis :  
évasifs à mon atteinte;*

*et tel est le souci qui, sans repos,  
d'en haut, d'en bas, dirige ma recherche.  
Ce ne peut être tout que le toucher et la vue,  
les sons, les goûts, les odeurs.*

*Découvrir est le premier jeu des sens  
(Mordez le vent et l'eau entre la langue et la lèvre);  
mais, s'il est détaché de la connaissance des choses,  
aucun accomplissement ne peut commencer.*

*La mer est là. Elle ne cesse de s'assaillir elle-même  
en un rythme aveugle dont elle ne guérit jamais.  
Nous, cependant, par l'esprit nous nous élevons  
à la verticale, au-dessus de l'apparence des choses.*

## MEDITATION DANS LA SOLITUDE

*Les fleurs ne s'épanouissent-elles pas chaque année ?  
Et les fruits chaque année ne tombent-ils pas ?  
La vie n'est rien d'autre : croître, espérer,  
et suivre ainsi le chemin vers la tombe.*

*Mais c'est précisément sur un tel rythme des choses  
que, jour après jour, nous construisons notre équilibre.  
Nous savons comment, après le reflux, bondira le flux,  
comment l'obscurité alterne avec la lumière,*

*et comment la maladie et la mort s'accomplissent en  
suivant des lois toujours pareilles, sans relâche. [nous,  
Ce peut être un fardeau de n'en découvrir aucune,  
mais sur elles régler sa vie est un réconfort.*

(Alles is verband, 52)

## HIVER

*Pour vide, insondable, aveugle que paraisse le monde,  
il est une secrète et immanente loi :  
nous n'existons vraiment qu'en face d'autrui  
de la femme, de l'enfant,  
de la neige, des nuages et du vent.*

*La vie n'est pas vie sans la notion de la mort,  
ni le printemps, printemps sans les autres saisons.  
La nature décide. Et notre grandeur  
est de comprendre que la joie  
nous réconcilie avec la détresse.*

*Résistez donc. Derrière le cercle qui se ferme  
s'étend l'infini réseau des choses.  
Tenez des papillons prêts sous votre peau,  
posez des nids, nourrissez des oiseaux  
qui demain chanteront.*

*Au milieu de la violence, de l'hiver, du danger répété,  
nous restons jour après jour à l'affût de la chance.  
Soyez donc disponible et souvenez-vous  
de ceci : que l'on juge le rosier  
d'après ses roses.*

(Orpheus in dit avondland, 42)

HERWIG HENSEN

(Traduction de FR. CLOSSET)

## POÈTES DE COMPÉTITION

### DISGRESSION A PROPOS DE LA BEAUTÉ DES LAIDES

On peut parcourir plusieurs fois le recueil des *Lirici Marinisti* <sup>(1)</sup>, et même le lire de la première à la dernière page sans remarquer le sonnet de la *Belle Bégayante*, de Paolo Abriani: le texte distraira l'attention du titre, sans la dédommager par la moindre trouvaille. Tandis qu'un vagabondage à travers les dix-huit pages de la table des matières laisse quelques chances de buter sur un titre dont le saugrenu pousse à chercher d'autres semblables. Au terme de l'inventaire, on constatera que le lyrisme de Marino et des marinistes (le terme englobant aussi bien les adversaires que les disciples) fournit la matière d'un catalogue assez complet des disgrâces physiques: verrues, dents cassées, rides, cheveux blancs, épilepsie... A ces tares évidentes il faudrait en ajouter d'autres, que le goût d'aujourd'hui ne considère plus comme telles: teints olivâtres, basanés ou franchement noirs, non conformes de toute façon à l'imagerie de la neige et de l'œillet, du lys et de la rose. Sans oublier certaines disgrâces sociales ou spirituelles: la veuve, l'illettrée, la mendiante, la bohémienne... Dans le cortège des inspiratrices un choix rapide recruterait, de la stropiate à la ribaude, tous les éléments d'une Cour des Miracles, chaque poète ou peu s'en faut dédiant au moins un sonnet à une femme que, semblait-il, des répugnances esthétiques ou sociales auraient dû l'empêcher d'aimer.

La fréquence même du cas rend superflues et invraisemblables les explications psychologiques: le problème de la sincérité ne se pose pas, et n'aurait pas d'intérêt. L'impossible, et l'original, n'est point d'aimer la femme laide ou méprisée, mais de la célébrer, et plus précisément de célébrer sa disgrâce, de justifier l'amour par cela même qui paraît lui faire obstacle: l'entreprise, avec ce qu'elle comporte

---

(\*) *LIRICI MARINISTI* - a cura di Benedetto Croce: collection *Scrittori d'Italia*. Editions Giuseppe Laterga. Bari 1910.

d'impudique et cruelle publicité, de sophistique et de volonté de surprendre, n'est guère entreprise d'amant : le plus profond amour qui s'y exprime sera celui de la difficulté.

Difficulté du problème, et aussi de la solution. Le plus facile et déjà malaisé, est d'appliquer à la laideur, sans irriter ni faire rire, le même langage et le même système de métaphores et de références mythologiques normalement employés à la glorification des beautés conventionnelles, de célébrer en la verrue vineuse le corail et le rubis habituellement affectés aux lèvres, en la chair de l'esclave more l'ébène habituellement affecté à la chevelure noire. Plus subtilement, d'autres poèmes recourent à cet *arte de ingenio* que codifiera après coup Baltazar Gracián, et qui pourrait se définir (avec irrévérence, mais Gracián vaut mieux que le respect) comme un art de la solution imaginaire des faux problèmes : *reparo* et *ponderacion*, désignation et aggravation patiente de la difficulté, que suit, foudroyant comme une prise de judo, le *desempeño* par lequel l'esprit se dégage du piège où il s'était lui-même enfermé, pour retomber sur ses pieds, en un dernier vers balancé comme une révérence avant la chute du rideau. Ainsi procède, entre bien d'autres, Scipione Errico dans sa *Bégayeuse*, infiniment supérieure aux pauvretés d'Abriani :

« Es-tu de la Beauté l'écho ? Ou la parole,  
A tes lèvres pointant, ne veut-elle quitter  
De l'amoureux corail la magnifique porte ? »

Imaginer et compliquer à plaisir la donnée ; surmonter, le plus souvent dans des limites métriques étroites et asservissantes, la difficulté de prouver, selon les règles d'un langage prévu pour des fins toutes contraires et d'une para-logique rigoureuse, que la disgrâce est un attrait et le *bien que un parce que* : on reconnaît là tous les caractères du jeu. Plus complètement peut-être que toute autre, la poétique mariniste, dans la mesure où le souci du *dificultar* et du *far stupir* y prime jusqu'à l'exclure celui de s'exprimer, est la poétique de l'*Homo Ludens*.

Tout jeu est de compétition, et toute performance appelle à surenchérir : autant que *dificultar*, *encarecer* sera un des maîtres-mots de Gracián. De plus en plus fort ! Chaque réussite lance un défi, et l'on devine, chez Marino et ses disciples de toute langue, la volonté d'améliorer leur performance, et plus encore de surpasser celle de leurs rivaux, soit par une réussite plus éblouissante, soit en compliquant l'épreuve. Seul cet esprit de compétition peut expliquer la fréquence de certains thèmes apparemment décourageants de banalité, ou combinant au contraire des circonstances trop exceptionnelles pour que leur répétition dans la vie réelle soit statistiquement vraisemblable. Avec toute la différence qui sépare la compétition spontanée de la compétition organisée, les thèmes du peigne cassé, de la courtisane vieillie, de la belle au teint foncé, de la belle aux cheveux gris, de la joueuse

de dés, de la maîtresse au pilori, de la belle de basse condition, de la beauté exotique, et bien d'autres encore, jouent dans une carrière de poète le même rôle que certaines épreuves dans une carrière de sportif : il faut les avoir affrontés (en avoir affronté quelques-uns) au moins une fois dans la vie, et prouvé sur le terrain qu'on sait dire mieux que les autres. Plus encore : qu'on sait dire davantage, surmonter plus brillamment non seulement la même difficulté, mais une difficulté aggravée, opposer la muette à la bégayeuse, la borgnesse à la brèche-dent, l'aveugle à la borgnesse, la négresse à l'Espagnole et la gueuse à la servante. Dans le thème de la belle esclave convergeront ainsi, portés chacun à son degré extrême et se multipliant l'un par l'autre, les thèmes de la belle servante, de la belle étrangère et de la belle au teint sombre. Parmi le foisonnement disparate des recueils et des anthologies, on voit les thèmes bourgeonner, se ramifier, s'entrelacer comme des arbres ou des syllogismes, jusqu'à donner finalement l'impression d'exister plus pleinement et plus réellement que les poètes successifs qui les élaborent et se mesurent avec eux : qui sont, pour choisir les noms les plus pittoresques, Tommaso Stigliani et Giambattista Manso, Antonio Muscettola et Ludovico Tingoli ? Qui est Marino lui-même, mises à part l'étendue matérielle de son œuvre et la chance qui a fait de lui un symbole tête d'affiche ? Ils paraissent interchangeable, et leurs réussites semblent plutôt les aventures d'un thème que celles d'un poète en chair et en âme.

Compétition et rivalité aussi d'un art à l'autre, et non pas seulement dans les poèmes inspirés, du propre aveu de leur auteur, par telle peinture ou sculpture existante et identifiable. Plus nombreuses encore que les descriptions d'œuvres d'art réelles sont les descriptions d'œuvres d'art possibles : la femme célébrée n'est pas décrite, mais le portrait, le camée ou la statue qu'elle fait imaginer ; l'Apennin de Marino n'est pas un massif montagneux, mais un dieu de la montagne, un collègue et proche parent de ces dieux fluviaux ou marins, motifs pour fontaines monumentales et surtout de tables princières :

« Or, che dal freddo ciel di bianco sputo  
l'ispida testa et di cristallo il mento  
ti sparge il verno, e di gelato argento  
l'arma le spalle e di diamante acuto... »

Dans le choix de ses thèmes et l'ordonnance de ses images comme dans son vocabulaire et jusque dans sa syntaxe, le baroque se reconnaît à un parti pris de rivaliser par les ressources du langage avec les arts de la matière : autant qu'un bondissement lyrique spontané, la *Solitude* de Saint-Amant pourrait bien être une réponse au défi des paysagistes flamands, de Rubens et de ses devanciers ; la même interprétation vaudrait sans doute jusqu'à un certain point pour la *Solitude* de Gryphius. Quant au répertoire obsédant des métaphores

bijoutières - perles et corail, ivoire et or -, pas d'autre possibilité de lui rendre justice qu'en les prenant à la lettre: il s'agit bien de diamants et de rubis véritables, non de fausses élégances dispensant d'appeler les couleurs par leur nom. Plutôt que des précurseurs de l'abbé Delille (ils le sont bien, mais sans l'avoir voulu, et les pires méritaient mieux), les marinistes sont la parenté littéraire d'Arcimboldo, et il ne faut pas confondre avec un plat souci de distinction leur parti pris de splendeur: le poème transpose selon les moyens du langage les procédés par lesquels l'orfèvre a transporté le réel selon les moyens du minéral, si bien que cette transposition au second degré aboutit à la transmutation.

Si l'expression poétique s'apparente ainsi à la traduction, il est normal que réciproquement celle-ci se fasse créatrice, et veuille par conséquent être jugée comme participation à la compétition poétique. De fait, à côté de la traduction-intermédiaire et de l'imitation libre, qui sont l'une et l'autre de tous les temps, l'âge baroque offre des exemples de ce qu'on pourrait appeler la traduction améliorante, œuvre de poètes plutôt que de traducteurs spécialisés. Cette traduction ne s'annonce pas toujours comme telle, mais l'omission de la référence à l'original s'explique par son inutilité, nullement par l'imposture, qui eût été immédiatement découverte et fustigée: ce type de traduction ne vise pas à faire connaître le poète étranger, déjà suffisamment connu, mais à l'affronter dans les conditions les plus difficiles. Les désaccords avec l'original ne sont point alors des infidélités, des concessions aux contraintes d'une autre langue et au goût d'un autre public, mais des retouches, poussées parfois jusqu'à une réfection radicale: les parties fortes sont conservées, et traduites avec une littéralité qui constitue déjà une première victoire, les parties faibles modifiées autant qu'il le faut pour que l'original se trouve surpassé. Ainsi Martin Opitz, dans sa traduction du sonnet CLXXII des *Amours de Cassandre*, ne conservera de Ronsard, mais avec une fidélité exemplaire, que le point de départ et le point d'arrivée; ainsi Tristan, dans sa *Belle Esclave More*, éliminera l'encre et la pourpre qui, dans la *Bella Schiava* de Marino, déparaient le déploiement des matières précieuses ou troublaient d'une dissonance parasite le conflit-ballet du noir et du blanc. Et que dire de la *Belle en Deuil*, qui ne garde que le premier vers de la *Bella Vedova*, transformant en chef-d'œuvre de sensualité grave une tentative de séduction agressive jusqu'à l'exhibitionnisme? Cette fois l'original ne se trouve pas seulement vaincu, mais corrigé dans tous les sens du terme.

Assurément tous ces traits, ou des traits apparentés, et en tout cas la passion du difficile et la passion de surpasser

qu'il manifestent, ne sont point particuliers au Baroque : on les retrouverait aisément dans toute poésie consciente d'être un art. Mais nulle part sans doute avec autant d'intensité ni une importance aussi centrale que dans le marinisme et ses dépendances d'Outre-Monts. Peut-être parce que jamais époque poétique n'a été si consciemment, si exclusivement, si excessivement artiste.

Compétition de vanités pour des victoires de vanité ? C'est probable pour la plupart, et quand même pour certains l'amour du difficile aurait été, comme le croira Gracián, exercice héroïque des pouvoirs de l'esprit, cet héroïsme exercé à vide nous irriterait encore ; la poétique du faux problème et de la difficulté gratuite paraît une insulte un peu lâche envers ceux qui n'ont pas choisi leurs difficultés, ou qui risquent le pire en se frottant aux vrais problèmes : cela ressemble bien à Marino, et en un sens à l'esprit même du marinisme, d'injurier les portraits d'Erasme et de Luther pendant que se prépare le bûcher de Giordano Bruno. Il est des moments où le marinisme avec ses merveilles paraît peser bien peu auprès des Libertins français ou des roides luthériens de la Guerre de Trente Ans... Mais il faut savoir résister parfois à la tentation du sérieux : lorsqu'il n'est permis de rien dire, ou de dire que le rien, le dire bien n'est pas tellement méprisable...

C'est, à certains moments, une marque de sagesse que de savoir se plaire à ce spectacle futile, et baroque par excellence, que les langues romanes s'accordent si heureusement à nommer un feu d'artifice.

ARMAND JACOB.

## MACHINISME ET ÉROTISME

Le problème du machinisme a soulevé de nombreuses études relevant de l'économie politique, de la psychologie, de la sociologie, de la médecine, du droit ou de l'éthique, mais il n'a jamais été abordé, croyons-nous, sous l'angle de l'érotisme en relation avec une ontologie <sup>(1)</sup>. Envisager le problème sous cet aspect, ce n'est pas se situer dans un domaine second de superstructures, mais s'installer au cœur même du sujet : l'homme cherche à faire de la machine non sa servante mais sa maîtresse.

Nous assistons aujourd'hui à une assimilation de plus en plus poussée de la machine et de la femme ; la féminisation de la machine et la mécanisation de la femme se manifestent de la façon la plus évidente dans tout ce qui touche au domaine de l'automobile. Toutes les campagnes publicitaires des grandes marques tendent à développer, chez le client éventuel, une sorte d'identification mono-maniaque entre la voiture et l'amante. Nous ne faisons que mentionner au passage, tant les choses sont ici fort banales, les présentations de nouveaux modèles par des vedettes de cinéma ou par des mannequins ; ce qui nous paraît plus important et plus significatif, c'est l'ambiguïté du langage qui préside à cette présentation, ambiguïté qui traduit des désirs inavoués d'identifications complices. Innombrables sont les affiches publicitaires où nous voyons une jolie femme assise au volant d'une voiture, souriant vers nous, la portière entrouverte et illustrant un slogan attirant : « Je vous offre le confort et la sécurité », « M'essayer c'est m'adopter », « Je me laisse facilement conduire », « Avec moi vous passerez d'agréables vacances ». Qui parle ainsi ? La DS 19, ou la déesse qui est à son volant ? Il y a peu, Simca avait adopté comme slogan cette formule, d'une signification technique rigoureusement nulle, mais d'une grande portée érotique : « La voiture passionnante à conduire ». Dans le même ordre d'idées, une maison d'accessoires, cherchant à vanter ses bijoux en baguettes chromées, juxtapose sur une affiche une voiture de

---

(1) Sauf peut-être par Michel Carrouges dans *Les Machines célibataires* (Ed. Arcanes 1954).

série et une femme dans la tenue d'Eve esquissant un vague geste de pudeur perverse, et l'accompagne d'un conseil : « Ne la laissez donc pas sortir toute nue ! ». Tout comme les femmes, les voitures sont plus ou moins bien parées, plus ou moins habillées, les carrossiers de luxe se font appeler « les grands couturiers de la voiture », et, lors du dernier Salon, il était possible d' « admirer » une voiture hors série dont la carrosserie était une robe en véritable « tissu garanti Boussac » recouvert d'un enduit de matière transparente.

Mais la fonction d'une robe est double : elle permet de « faire habillé », mais elle permet également le déshabillage et figure sur le corps à titre d'introduction suggestive à des dessous qui se montrent en se cachant : sans robe pas de strip-tease ni de nu. C'est ce qu'avait bien compris la maison Panhard qui présentait au public Mlle Dyna selon la cérémonie décrite ainsi par un hebdomadaire :

« On a, cette année, prêté une voix humaine aux voitures en cachant un haut-parleur sous leur capot. Ecoutez les propos enjôleurs que tient celle-ci à ses prétendants :

— Je suis économe, économe avaricieusement !

Et d'énumérer ses faibles exigences. Avant d'énumérer ses charmes :

— Voyez, ma robe est pelage de biche et ma ceinture lumineuse. Admirez surtout mon robuste coffre.

La voilà soudain qui se déshabille. Un à un ses flancs se dépouillent. Une invisible main semble l'effeuiller, tôle après tôle. Lorsque son châssis racé est enfin nu, laissant voir l'échine luisante, la voix devient plus enjôleuse encore :

— Et n'oubliez pas que je serai à vous dès que vous le voudrez !

Un honnête curé de campagne, aux yeux bleu tendre dans un visage recuit... contemple ce strip-tease sans soupçonner les ressources que la technique moderne offre au Malin pour nous induire en concupiscence » (2).

Voilà donc la véritable enjôleuse de l'entôlage. Pour compléter ce tableau il importe de souligner que l'attitude du conducteur à l'égard de sa voiture est souvent comparable à celle d'un amoureux : le rodage est une sorte de lune de miel pendant laquelle il la soigne et la contemple amoureuxment ; il exagérera ses performances, son économie, sa docilité, les exploits qu'elle lui permet : il se livre à son sujet à une sorte de cristallisation stendhalienne. De plus, comme le savent bien les garagistes, il est très rare de trouver un propriétaire qui soit mécontent de sa voiture ; les ennuis, les défauts dont il a pu souffrir sont, à ses yeux, largement compensés par une foule d'avantages. Un chauffeur mécontent de sa voiture aurait trop peur de passer aux yeux de ses amis pour un homme aussi ridicule qu'un mari trompé.

S'il existe une érotisation de l'automobile assimilée au personnage féminin, il existe également toute une mécanisa-

(2) G. Ravon, in *Figaro Littéraire*, 12 Octobre 1957.

tion de la femme assimilée à un moyen de transports en commun. C'est ainsi que l'admiration masculine s'exprimera par des expressions telles que : « Quel châssis ! », « Quelle belle carrosserie ! », « Regarde ces pare-chocs ! ». Le langage amoureux, le vulgaire comme l'autre, empruntait naguère sa terminologie au langage de la guerre ou à celui de la chasse, il semble qu'aujourd'hui le langage du technicien et de l'ingénieur tende à envahir ce domaine. C'est ce qu'a bien mis en relief E. Ionesco dans : *Le salon de l'automobile* <sup>(3)</sup>. Ce sketch joue sur le thème du langage ésotérique présidant à tout ce qui touche au domaine de la technique, ésotérisme qui n'est pas seulement la contrepartie du snobisme de profanes acheteurs peu au courant des vertus de l'arbre à cames en tête ou de la suspension isodynamique, mais qui exprime aussi une situation ambiguë et vaguement magique. C'est pourquoi ce sketch joue surtout sur une confusion permanente entre la femme et la voiture :

*La demoiselle.* — Monsieur veut acheter de l'automobile.

*Le vendeur.* — Un automobile, ou une automobile ?

*Le monsieur.* — Les deux. Pour avoir le couple. Je n'aime pas désunir les ménages.

*Le vendeur.* — ... Je vais vous présenter à cette jeune voiture blonde.

*La demoiselle.* — Bonjour, Monsieur, c'est moi.

*Le vendeur.* — Elle a de jolis pneus (*notes de jazz*), de bons coussins, de très belles jambes (*marche militaire*), une taille fine, un moteur excellent (*bruits d'un moteur défec-tueux*), un volant agréable, une carrosserie toute neuve, un sourire adorable, une irradiation personnelle.

*Le Monsieur.* — Je la prends... Je ferai moi-même l'auto-mâle.

*La demoiselle.* — Alors, cher Monsieur, je serai votre voiture ? Merci Monsieur. Allumez mes phares, et marions-nous tout de suite. Je suis prête...

Il y a quelques années, dans un théâtre parisien, une troupe italienne, les Gobbi, avait mis au point une conversation entre deux messieurs sur le ton des confidences : « Elle a ses défauts et ses qualités. - Il faut savoir la prendre. - Elle est assez capricieuse. - Je lui reste tout de même fidèle. - Si on la brusque, elle se fâche, etc... ». Dans les deux dernières répliques le dialogue s'éclairait brutalement d'un jour nouveau : il ne s'agissait nullement de deux maris parlant de leur vie conjugale, mais de deux hommes s'entretenant de leur voiture.

(3) E. Ionesco : *Théâtre* (Editions Arcanes 1953).

Il serait certes possible de donner cette assimilation de la femme et de l'automobile, comme une manifestation de l'instinct propriétaire de petits bourgeois réduisant la maîtresse et la voiture à des objets plus ou moins luxueux réservés à ceux qui ont les moyens de se les offrir. La femme et l'automobile seraient ainsi des moyens de poser leur propriétaire dans le monde et d'affirmer sa condition sociale. Nous retrouverions ici, non seulement Marx, mais aussi Stendhal lorsqu'il décrit l'amour-vanité de ceux qui s'exhibent fièrement dans la rue avec une jolie femme au bras, tout comme d'autres s'exhibent sur un cheval de race ou avec un chien d'une espèce inconnue. En ce sens la voiture, expression d'un pouvoir d'achat, se serait substituée au cheval, ou plutôt à la pouliche. Sans être inexacte une telle explication ne serait que partielle : l'intrusion de l'érotisme dans le machinisme exprime davantage qu'une conscience de classe, dans la mesure où elle est également liée à l'aventure du Voyage et à une orgie de la mort.

Les ambiguïtés et complicités terminologiques que nous venons de relever, prennent leur origine dans l'expérience du voyage et dans l'idée de transport. Tout homme vit plus ou moins douloureusement l'expérience de sa finitude, finitude qui le condamne à n'avoir qu'un corps, qu'un lieu, qu'un temps. Je suis ce que je suis et je ne suis que cela ; je ne puis être à la fois ici et là-bas, d'où les drames de l'éloignement et de l'absence ; je ne puis être en même temps hier aujourd'hui et demain, d'où les drames du vieillissement et de l'attente. Etre c'est être un individu défini, localisé, daté. Mais ce sentiment de finitude qui accable l'homme entretient en lui une soif de dépassement, de libération, d'évasion hors de soi, d'« invitation au voyage ». Une telle expérience est au cœur même de l'œuvre de Baudelaire. Le voyage que désire Baudelaire, ce n'est pas un voyage du genre de ceux qu'organisent les agences, ni du genre de ceux qu'entreprennent les navigateurs solitaires ; cette sorte de voyage Baudelaire l'a connue, il a eu son tour du monde, un tour du monde décevant à l'occasion duquel une terre désespérément ronde le ramena à son point de départ :

*Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !  
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,  
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :  
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !*

(Le Voyage).

Car ce monde est fini et le ciel est un pesant couvercle ; le *spleen* de Baudelaire est une expérience inverse de celle

des romantiques pour qui l'homme fini se sent noyé dans une nature infinie qui l'écrase et l'engloutit ; chez Baudelaire la nature est trop petite pour la grandeur de l'homme ; l'infinité de celui-ci se heurte aux limites d'un univers fini :

*Et nous allons, suivant le rythme de la lame,  
Berçant notre infini sur le fini des mers.*

(Le Voyage).

Baudelaire ne cherche pas un voyage dans l'espace mais un voyage dans les êtres et dans les corps, un voyage comme celui qu'accomplit *l'homme des foules* d'E.-A. Poë, qui se mêle en imagination à toutes les passantes : « le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant » <sup>(4)</sup>. Or ce désir d'émigration existentielle et de métamorphose, trouve dans la femme une allusion à l'invitation au voyage qui l'anime : pour Baudelaire la femme est avant tout l'être qui peut arracher l'homme à sa condition. Aussi chante-t-il en elle tout ce qui indique les départs prochains. Elle est un navire :

*Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,  
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,  
Chargé de toile, et va roulant  
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.*

(Le Beau Navire).

Sa chevelure est un port :

*Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :  
Un port retentissant où mon âme peut boire  
A grands flots le parfum, le son et la couleur ;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.*

(La Chevelure).

Son parfum est un pays exotique :

*Guidé par ton odeur vers de charmants climats,  
Je vois un port rempli de voiles et de mâts  
Encor tout fatigués par la vague marine.*

(Parfum Exotique).

Elle est celle qui peut dire :

*Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles,  
La lune, le soleil, le ciel et les étoiles !*

(Les Métamorphoses du Vampire).

Dans la version en prose de *L'Invitation au voyage*, Baudelaire, après avoir donné le pays de rêve comme l'analogie et la correspondance de celle qu'il aime, conclut : « ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces

(4) Baudelaire : *Le spleen de Paris. Les foules.*

fleurs miraculeuses, c'est toi. C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles ». Bref, pour Baudelaire, la femme est le lieu mystérieux de toutes les « correspondances »

*qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

La femme nous transporte au delà de nos limites physiques, spatiales et temporelles, car elle est l'incarnation d'un « là-bas » inaccessible ; elle nous transporte hors de nous, elle est comme l'allusion d'un affranchissement de nos limites existentielles. Nous ayant donné l'existence une fois, en tant que mère, elle semble avoir la possibilité de nous en offrir plusieurs autres, en tant qu'amante.

Navire pour des voyages imaginaires, la femme s'est trouvée rapidement assimilée à la voiture, moyen de transport privé pour des voyages géographiques. La voiture qui roule à 100 km. à l'heure donne à ceux qu'elle transporte l'illusion que le monde vient vers eux ; elle dévore les kilomètres, « affranchit » de l'espace. Elle semble parcourir le champ de l'être et conférer le don d'ubiquité. Aujourd'hui « Ariane » est fabriquée en série à Poissy, l'homme attend d'elle qu'elle le dirige à travers le labyrinthe de l'existence, qu'elle abolisse les distances. Et Baudelaire a peut-être inspiré la Régie Renault :

*Est-il vrai que parfois le triste cœur d'Agathe*

*Dise : Loin des remords, des crimes, des douleurs,*

*Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate ?*

On ne saurait trop dire que toute la littérature bien connue sur les vertus de la machine en tant qu'instrument permettant d'affranchir l'homme des travaux pénibles, dangereux et dégradants, ne traite qu'un aspect du problème du machinisme. Lorsque Descartes invitait les savants et les techniciens de son temps à mettre leurs efforts en commun afin de « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature », il ouvrait la porte à une civilisation techniciste reposant sur une aristocratie du savant, mais il indiquait aussi, sans peut-être y prendre garde, qu'à la base d'une telle entreprise, se trouve un désir de l'homme de vaincre sa condition d'être situé dans le temps et dans l'espace. En effet la machine n'est pas seulement un moyen pour domestiquer une nature ingrate, stérile, ou hostile, c'est aussi un moyen qu'utilise l'homme pour chercher à transcender sa condition d'être limité : la machine est ce à quoi l'homme a recours pour abolir ses limites existentielles dans la mesure où elle tend à réduire les distances spatiales et temporelles. La machine à explorer le temps de Wells, sur la construction de laquelle A. Jarry a écrit un remarquable commentaire, paraît un thème de romancier imaginaire, mais elle entre dans le cadre des tentatives de l'homme pour s'affranchir de ce qui le limite. Or, si nous n'en sommes pas encore au stade de la machine permettant de remonter le cours de l'histoire (notons cependant

que des physiciens se plaisent à souligner qu'une fusée animée d'une vitesse supérieure à celle de la lumière, permettrait à ses passagers de remonter dans le temps historique), nous voyons apparaître un temps-pour-la-machine différent du temps humain : c'est lui qui préside à toutes les techniques du différé. Le cinéma, par exemple, est essentiellement une technique du temps différé : entre le moment où l'acteur parle et joue et le moment où des spectateurs l'entendent et le voient, s'écoulent un temps qui appartient à la machine, celui qui est nécessaire pour développer et monter le film, et un temps qui appartient à la société, celui qui dépend des organisations de programmes. La télévision, la T.S.F., le disque, sont également des techniques du temps différé : elles permettent de revenir en arrière, de revoir, de réentendre, d'introduire le discontinu au sein du continu. De même, la machine permet des transferts d'espace : le cinéma, la photographie, la téléphotographie, transporte dans l'espace où je suis, l'espace, ou plutôt la vue de l'espace, où s'est déroulée une scène jadis prise sur le vif. Enfin la machine permet de réduire l'espace dans la mesure où les techniques du télé me rapprochent de l'autre : le téléphone, le télégramme, la télévision, mettent l'autre, sinon à la portée de ma main, du moins à portée de mes yeux ou de mes oreilles. C'est donc dans la mesure où la machine donne à l'homme la possibilité, ou l'illusion, de parcourir le temps, l'espace et la multiplicité des consciences, qu'elle lui donne l'espoir de devenir le maître du monde, un maître doué du pouvoir d'ubiquité l'arrachant aux limites qui le mutilent : *Le spoutnik ouvre la voie du ciel*, nous révèle un titre ambigu <sup>(5)</sup>. La machine donne à l'homme l'illusion d'être un ingénieur en ontologie.

L'assimilation de la femme, cet être qui invite l'homme au voyage, avec l'automobile, cette machine qui permet les voyages, nous semble s'expliquer à partir d'un désir de l'homme de s'arracher à sa condition pour pouvoir la dominer. C'est pourquoi la griserie de la vitesse revêt aux yeux de beaucoup tous les caractères de la griserie érotique dans la mesure où toutes deux sont des accélérations et des intensifications du temps.

On peut ainsi jeter un jour nouveau sur ce progrès scientifique devenu la tarte à la crème des philosophes, des journalistes, des chercheurs et des hommes d'Etat. Lorsque des savants et des techniciens envoient des satellites ou des fusées dans l'espace, on ne parle pas tout de suite des possibilités militaires d'une telle invention, qui bien souvent d'ailleurs n'apparaissent qu'ensuite, on vante plutôt le génie de l'homme qui part à la conquête de l'espace et de là à la conquête du cosmos. Les passions nationales qui se greffent sur cette course à la puissance, revêtent souvent le même

(5) Vassiliev *Le spoutnik ouvre la voie du ciel* (Paris 1958).

aspect puéril, la même fierté infantile et collective, que celle que l'on rencontre chez les adolescents qui en sont à leur première paire de pantalons ou à leur première cigarette. L'aspect politique de cette conquête de l'espace, nous semble masquer une quête métaphysique traduisant un désir de l'homme de devenir le maître de l'Etre. La sottise, le désir de prestige diplomatique, ne suffisent pas à expliquer que des nations dépensent des milliards à se concurrencer dans des courses à la planète artificielle, alors que les crédits consacrés à ces réalisations, dont les bénéfices ne sont évidents qu'aux yeux de ceux qui sont chargés de justifier après-coup l'actualité scientifique, pourraient résoudre de façon spectaculaire des problèmes économiques qui se posent à la surface de la terre ; si bien qu'il faut dire aujourd'hui que le progrès scientifique peut être l'adversaire du progrès social. Dans la science et dans la technique, l'homme déploie ses efforts pour conquérir l'espace, le temps et le multiple, pour conquérir l'Etre ; et il n'y a rien d'étonnant si la femme, qui fait de l'homme le maître de l'existence, se trouve identifiée aux différents moyens d'exploration de l'espace que celui-ci peut mettre au point. Et il est particulièrement instructif de voir comment la presse humoristique illustra le lancement du premier satellite artificiel, : « Tu viens beau blond, je te ferai voir mes satellites », ou « Mince, alors elle tortille drôlement du spoutnik », ou encore cette légende qui accompagnait un dessin représentant une actrice de cinéma, appréciée pour sa poitrine en perpétuelle érection, montrant des seins en forme de torpilles : « Les voilà bien les fusées à tête chercheuse ! ».

●

L'assimilation femme-machine était, en outre, nécessaire pour que l'homme donnât à son œuvre la consécration suprême en la considérant, non pas seulement comme sa création, mais aussi comme sa créature. Tous les onirismes du robot que l'on trouve dans la littérature de bas étage, dans la grande presse, dans des ouvrages de vulgarisation et même dans des publications scientifiques averties, procèdent d'une même idée directrice : hausser la machine au niveau de l'homme afin que celui-ci reçoive d'elle une sorte de consécration surnaturelle. D'où toutes les pages, vaguement mégalomanes et pimentées de délire monomaniacal, qui ont pu être suscitées par la cybernétique. Une tradition mécaniste assez ancienne nous avait habitués à la formule : « le corps est une machine », il semble qu'à l'heure actuelle, le développement du machinisme tende à développer un rêve anthropomorphique qui pourrait se résumer dans la formule inverse : « la machine est un corps ». C'est pourquoi nous

trouvons dans le langage une confusion inextricable entre le corps de celui qui dirige la machine et la machine elle-même : dans une sorte d'accouplement monstrueux le pilote cherche à faire corps avec sa machine. Aucun conducteur, par exemple, ne dira : « la chambre à air du pneumatique avant gauche est crevée », il dira « je suis à plat à l'avant » ; nous pourrons partir vers les hautes sphères du machinisme et de la tétatologie ontologique avec les expressions courantes : j'ai perdu mon pot d'échappement, j'ai une bielle coulée, ou l'admirable : j'ai le gicleur qui doit être bouché. Un film assez ancien, *Erotikon*, s'était attaqué au thème de l'accouplement homme-machine ; le thème principal était une nuit de noce en chemin de fer, les scènes d'amour alternaient avec de gros plans montrant les organes de la locomotive en fonctionnement, et c'était, de loin, ces dernières « séquences » qui étaient les plus érotiques.

Descartes, parlant de l'union de l'âme et du corps, avait coutume de dire que l'âme n'est pas logée seulement dans le corps comme un pilote en son navire, mais qu'elle lui est beaucoup plus étroitement mêlée : « je ne suis pas seulement logé dans mon corps ainsi qu'un pilote en son navire... je lui suis conjoint très étroitement, et tellement confondu et mêlé que je compose comme un seul tout avec lui... car si cela n'était, je ne sentirais pas pour cela de la douleur moi qui ne suis qu'une chose qui pense, mais j'apercevrais cette blessure par le seul entendement comme un pilote aperçoit par la vue si quelque chose se rompt dans son vaisseau ». Aujourd'hui le pilote, le conducteur, ne se contente plus d'être logé dans sa machine, il cherche, centaure du cheval-vapeur, à ne faire qu'un avec l'engin qu'il conduit ; la machine multiplie la puissance de sa corporéité et la vitesse qui l'anime lui donne l'impression de faire venir le monde à lui.

Ici également, on pourrait ne voir, dans ces expressions usuelles, qu'une manifestation de cet instinct de propriétaire qui fait dire à beaucoup « ma » femme, ou « ma » voiture, comme ils disent « mon » portefeuille ; mais il y a aussi tout autre chose, ainsi qu'en témoigne toute une nouvelle terminologie de mécanique anthropoïde : l'œil électronique, le cerveau artificiel, les machines à penser, etc. Sous le prétexte qu'une machine à calculer effectue en quelques secondes des opérations qui demanderaient à l'homme des litres d'encre, des kilos de papier, des heures de travail avec toutes les erreurs d'attention possibles qu'impliquent les longs calculs, on en conclut que la machine pense. On ne fait aucune différence entre effectuer des opérations et résoudre un problème ; on oublie en outre que la machine ne fait que remplir la fonction en vue de laquelle elle a été construite, la finalité qui préside au fonctionnement de la machine n'est autre que celle qu'y ont mise les ingénieurs qui l'ont fabriquée. Mais, la division du travail aidant, on oublie de plus en plus que, derrière la machine, se trouvent les plans de

ceux qui l'ont mise au point, de plus en plus on est enclin à considérer la machine comme un être autonome, responsable et conscient. C'est ainsi que, lors d'un échec récent de téléguidage de fusée, un journal titrait : « la fusée a *refusé* de répondre aux appareils de contrôle », de même un conducteur ne dira pas « ma voiture ne peut pas partir », mais bien « elle ne veut pas partir ». On pourrait objecter qu'il n'y a là qu'un animisme de l'hostilité du type de celui qui nous pousse à injurier, ou à rouer de coups de pied, une poubelle dans laquelle nous sommes venu buter ; mais l'exemple de lyrisme scientifique que nous donnons ci-dessous nous permet de dire que l'homme trouve de quoi alimenter sa fierté dans l'attribution d'une âme et d'une pensée aux machines dont il est l'auteur. Nous emprunterons à l'*Aurore* <sup>(6)</sup> ce texte significatif (et inquiétant) :

Un chef d'entreprise demande au cerveau électronique s'il doit mettre en route une nouvelle fabrication ou la rétrocéder à des sous-traitants, un urbaniste s'il doit disséminer des logements ; le cerveau artificiel fera à merveilles ces analyses du marché sans lesquelles il n'y a ni grandes affaires possibles, ni même stabilité financière et économique convenable dans un grand pays. Il en est de même pour les questions sociales, qui sont pratiquement toutes confiées au robot en Amérique.

Et n'oublions pas, nous Européens, que les problèmes interplanétaires de stratégie périphérique américains furent soumis à un cerveau électronique.

— *Faut-il abandonner militairement l'Europe ?* demandait l'Etat-Major.

Le problème fut posé sous forme d'équations, codées sur des cartes perforées ; rien que pour les armements, il y avait 1.000 équations ! Le robot répondit : « NON » et l'Europe ne fut pas abandonnée.

Tout à l'extrémité de ces performances... intellectuelles, le cerveau critique littéraire, le robot exégète, ouvre de bien curieux horizons.

Kant n'avait sûrement pas prévu que les ressources conjuguées de la mécanographie et du calcul des probabilités, pourraient aboutir un jour à une machine à dicter des impératifs catégoriques. Dans le même ordre d'idées il est courant d'entendre parler de « brain-trust », de « communauté des cerveaux » ; des expressions comme : « la locomotive humaine » pour désigner un coureur de fond, la « machine à tuer » pour parler d'un boxeur, « une admirable mécanique » pour parler d'un recordman, ou « X vaut 10'' 2/10<sup>e</sup> aux 100 mètres » pour vanter un sprinter, attestent que l'homme tente de s'élever au niveau de sa création en lui rendant un culte et en se mécanisant lui-même.

Lorsque les Grecs parlaient du cosmos, ils disaient de lui que c'était un « vivant », indiquant par là que les affinités

(6) *L'Aurore* 2 Décembre 1955 : *Un robot administrateur et général.*

et analogies de l'homme et du monde puisent leur source dans une vie cosmique irradiée à travers tous les organismes. Cette idée de l'homme microcosme et de l'univers méganthrope court à travers tous les courants occultistes et réapparaît chez les romantiques avec Franz von Baader et Novalis. « Notre corps est une partie de l'univers, un membre plutôt, dit Novalis... Il exprime l'analogie avec le tout... L'Univers est entièrement un analogue de l'être humain en corps, âme et esprit... Il faut qu'on sente un paysage comme on sent un corps ». C'est pourquoi Novalis identifie la femme et l'univers en faisant du corps de celle-là une réduction de celui-ci et de celui-ci un prolongement du corps de celle-là. La femme, source de vie, participe physiquement à la vie cosmique. Dès lors rien d'étonnant si, à partir du moment où l'homme se donne comme le « maître et possesseur de la nature », il tente d'assimiler la nature fabriquée dont il est l'auteur à la femme source de toute génération, ou à son propre corps dont celle-ci est la créatrice. Dans l'assimilation machine-organisme, l'homme tente de devenir « l'homme-machine » et de recevoir la consécration de démiurge total à la fois cause et effet de lui-même. C'est ainsi que R. Garaudy, célébrant le lancement du sputnik, remarque que les rêves de Jules Verne sont aujourd'hui dépassés par la réalité et que le progrès scientifique et social « a fait grandir l'homme au point non seulement de transformer la terre, mais de participer à la création du ciel » (7). Autocréateur l'homme se retourne d'ailleurs maintenant vers lui-même et se pose avec Jean Rostand le problème : *peut-on modifier l'homme ?* Le machinisme nous a conduit à un métahumanisme.



L'aboutissement de ces séries d'identifications se trouve dans toutes les formules où la femme est liée à une orgie de la mort.

Depuis quelques années il est d'usage de donner des prénoms féminins aux ouragans, tempêtes, cyclones, tornades et autres fléaux, dont l'approche est signalée par les services de la météorologie : « Gertrude fonce sur les Açores à 120 km. à l'heure ! ». Une pratique semblable se retrouve chez les guerriers : jadis on se battait « pour » la côte 230, la crête 512, l'arbre en boule de la corne du bois ; cette pratique a été entièrement renouvelée par la toponymie érotique. On parlera de l'opération Aglaé, de la pointe Geneviève ; personne n'a oublié le récent épisode de la dernière guerre d'Indochine où un piton baptisé Isabelle, enjeu farouche des deux camps, fut pris, perdu, repris, reperdu.

(7) *Discours pour le 40<sup>e</sup> anniversaire de la Révolution d'Octobre.*  
6-11-57.

Et les journaux pouvaient titrer : « Isabelle tient toujours », « Isabelle est sauvée », « Isabelle est tombée ». Ce piton avait cessé d'être un emplacement géographique où la terre rougissait du sang des hommes, pour devenir Isabelle, fille vierge et française, attendant sa délivrance afin de tomber dans les bras de ses champions dans un rut collectif, patriotique et hiérarchisé. L'identification de la femme aux forces de mort et à la machine destructrice, trouve son apogée dans le rite qui présida au lancement de la première bombe atomique en temps de paix. A grand renfort de publicité, les G.I. américains avaient peint le portrait de Rita Hayworth sur le corps de la bombe baptisée *Gilda*, du nom de l'héroïne du film où s'était révélée cette actrice. On dira peut-être que c'était là un moyen comme un autre de permettre à de simples soldats de faire la bombe avec une vedette accessible seulement aux puissants de la terre, mais il y a plus. Dans ce rite, la femme-machine, la machine-femme, se trouvent associées dans un orgasme de mort ; la femme, source de vie, transformée par l'homme en machine, devient source de mort et préside à l'érotisme de rythmes d'agonie. Un tel érotisme explique que l'adjectif « atomique », loin de signifier, comme des naïfs auraient pu le croire, « terrifiant » ou « abominable », soit devenu synonyme de « merveilleux » et d' « excitant ». Qualifier un stylo ou un soutien-gorge d' « atomique » c'est amorcer convenablement une campagne publicitaire ; un journal de mars 1948 annonçait : « Trois bombes atomiques éclatent dans la mode : la coiffure en brosse, - le vrai corset sans baleine, - le soulier dentelle à cambrure inédite » (8). L'érotisme et l'atomique se retrouvent unis dans des expressions telles que « la star atomique », sans parler des jeux de mots sous jacents sur « la beauté atomique » et « la beauté anatomique » ; Jacques Hélian et son orchestre lancent « *La danse atomique sur les motifs Tas-qua-Ra-boum-Dié* » (9) ; en 1946 une agence de presse répand une photographie montrant deux pin-up souriantes en slip et soutien-gorge, jambes en position d'élongation, talons aiguilles, assises sur un tonneau portant l'étiquette *Uranium 235*, et accompagnée de la légende explicative : « Hollywood. - Tandis que la bombe atomique trouble le sommeil de certains, elle n'enlève pas le sourire de Mirna Dell ni celui de Marian Carr, qui semblent peu se soucier de l'uranium 235 ».

Ainsi donc la femme et la machine se trouvent associées dans l'orgasme vertigineux de la mort. Il y a là l'aboutissement de toute l'histoire de l'outil. Dans ses contacts élémentaires avec la nature, l'homme a eu affaire à des forces vitales ou cosmiques ; la lutte pour la vie, utilisant l'outil, n'a cependant pas empêché l'homme de garder la nostalgie de quelque âge

(8) Cf. à ce sujet le tonique ouvrage de Romi : *Fraîche et Joyeuse* Paris 1955.

(9) Musique de Henri Bourtayre, paroles (sic) de Maurice Vandair, éditions Paul Beuscher.

d'cr primitif où toutes les relations des humains avec le monde s'épanouissaient dans le langage à l'occasion d'un dialogue amical où tout animal, tout végétal, toute pierre, était un interlocuteur possible. Ce qui caractérise l'outil c'est qu'il tue : la hache tue l'arbre qu'elle livre à d'autres outils, le végétal vivant devient un matériau mort : le bois ; le piège, la flèche, le couteau, tue l'animal pour en faire un aliment, ou une peau. Pour pouvoir s'exercer, la création humaine doit d'abord détruire la création divine : la technique travaille selon des rythmes de mort sur des formes vivantes. L'homme est d'ailleurs si conscient de cela, que tout un tas de rites magiques président à l'utilisation de l'outil et nous y voyons l'homme entamer un dernier dialogue avec celui qu'il va livrer à sa technique : ceux qu'il est convenu d'appeler « les primitifs » s'excusent auprès de l'ours ou du bison qu'ils vont tuer, ils invoquent la famine, la nécessité de nourrir une nombreuse famille, et prient l'âme de l'animal de ne pas être irritée de l'assassinat dont il va être la victime ; on s'adresse également à l'arbre, on implore son pardon avant de l'abattre, on lui demande d'extirper de son cœur toute idée de vengeance, etc... De nombreux rites, plus ou moins compliqués, président à l'œuvre de mort de l'outil, et si les techniques primitives s'accompagnent de magie, c'est parce que l'homme pense que, pour pouvoir utiliser les choses et les êtres, il faut d'abord domestiquer, ou tout au moins apprivoiser, leur âme ; d'où ces dialogues fervents dans lesquels il les prie et cherche à les séduire comme s'il voulait s'enquérir des dernières volontés d'un condamné à mort.

La création humaine se construit donc sur les ruines d'une création antérieure à elle, et, à notre époque de bombes atomiques, il semble que ce processus puisse s'achever dans une sorte de destruction totale, puisque l'homme caresse à la fois avec terreur et avec délice les possibilités que lui offre la technique de devenir un cosmocide. La course aux armements impliquant un permanent « tant pis si nous en mourons tous », ne s'explique pas par des raisons simplement économiques ou patriotiques : elle relève d'un vertige ontologique collectif. Si l'homme assimile la femme, source même de la vie et de la fécondité, à la machine source de mort, c'est parce que la femme-machine sert de pivot à une identification du couple Dieu-homme et du couple Homme-machine. Dans la possibilité qu'a l'homme de faire « naître » la mort, se trouve compensé le dépit où il est de ne pouvoir faire naître la vie sans recourir à la vie elle-même. Que la mort naisse de la vie, compense que la vie ne soit pas née de la mort. La mort apparaît comme l'anti-vie, comme l'anti-naissance dont l'homme est le maître. L'homme confond la femme et la machine pour devenir un être auto-créateur : la femme donne la vie, la machine donne la mort, féminiser les forces de mort représente la suprême tentative pour fondre en un seul orgasme la vie qui se transmet et la mort qui se donne.

Grand prêtre de la mort, dispensateur de la vie, l'homme cherche à faire de la machine à la fois sa mère, son amante et sa fille ; il cherche à en faire sa propre source, une source qui n'aurait jailli que de lui-même. Dieu de la mort, l'homme tend à confondre la femme et la machine pour en faire une sorte de servante-maîtresse dispensatrice d'une Création noire, inspiratrice de quelques bacchanales de l'agonie et d'un voyage sans retour. L'Absolu est devenu l'Absolu de la destruction : l'arme absolue est celle capable de faire disparaître toute existence.

●

La machine sert si bien d'appareil ontologique que l'homme l'utilise selon des modes d'emploi métaphysiques inavoués. Une des prétentions de la connaissance scientifique est de démystifier l'homme pour lui permettre de vivre dans un univers rationnel selon une pensée équilibrée et cohérente d'où les erreurs trompeuses, les opinions fallacieuses, et les passions aveuglantes, seraient progressivement éliminées. C'est pourquoi, à une sagesse de l'étonnement comme celle que l'on trouve chez Platon, le positivisme a substitué une sagesse du non-étonnement, du *nihil mirari*. Or il nous paraît particulièrement important de montrer que l'homme travaille à se faire peur avec sa science et ses machines. On dira qu'à notre époque de fusées de Damoclès il y a de quoi frissonner, mais ce qui nous intéresse surtout c'est cette sorte de joie dans la surenchère à laquelle se livrent les écrivains et les lecteurs de ce qu'il est convenu d'appeler les « science-fictions ». Les thèmes, autour desquels de nombreuses variations sont possibles, sont toujours les mêmes :

a) Les machines devenues conscientes se révoltent contre les hommes, les robots demandent à être sexués et, devant le refus de leurs constructeurs, ils menacent ceux-ci de destruction totale. Nous retrouvons ici le thème biblique de la révolte de la créature contre le Créateur. Après avoir proclamé la « mort de Dieu », l'homme cherche à devenir Dieu lui-même et à faire jouer à ses créatures le rôle qui, selon la *Genèse*, fut le sien, au lendemain de la Création du monde.

b) Un savant mégalomane, entouré d'une équipe dévouée corps et âme, a mis au point l'arme absolue, fusée ou rayon, qui va lui permettre de devenir le dictateur incontesté de la planète en faisant régner sur elle une terreur meurtrière dont personne ne pourra se protéger.

c) La Terre est envahie par une race d'êtres étranges et hideux venus d'un autre monde ; ils font régner sur la planète une épouvante qui leur permettra de s'en rendre les maîtres.

Sur ces deux derniers thèmes se greffe l'épisode du Sauveur : un héros vient sauver les hommes, il anéantit les puissances du mal en faisant échouer les projets du savant mégalomane ou en exterminant les êtres qui risquaient de détruire l'humanité. Souvent il paye de sa vie une telle entreprise. Nous retrouvons ici le thème de la passion du Christ. L'homme attend de la machine la preuve qu'il est un Dieu et qu'il est capable d'être l'auteur de son propre salut.

Qu'on ne dise pas que ces mythologies scientifiques sont les produits d'une fausse civilisation qui n'a pas encore compris le message intellectuel que la science pouvait lui apporter, tout se passe comme si l'homme cherchait à remplacer l'angoisse métaphysique ou religieuse dont la science tente de le délivrer, par une peur qui comblerait la perte d'une dimension vitale. La science tente de délivrer l'homme de l'angoisse de l'autre monde, mais l'homme tente d'utiliser les ressources d'exploration cosmique que lui offrent les techniques, pour se faire peur avec des messages, ou des êtres, venus d'un autre monde. L'ailleurs remplace l'au-delà. Les possibles désintégrations cosmiques n'arrêtent pas l'homme qui tente de devenir l'ingénieur lucide et tout puissant d'un jugement dernier d'essence chimique.

La science tente de faire de l'homme une solution : une solution biologique, physico-chimique, historique, économique, avec tous les dogmatismes que cela implique. Mais au cœur même de ces solutions l'homme se sent vaguement frustré et menacé de dissolution ; c'est pourquoi il recherche des occasions de se remettre en problème. Poser le problème du « vais-je survivre ? », à l'occasion de surenchères dans la terreur, est une façon comme une autre de retrouver le problème métaphysique de l'existence.

JEAN BRUN.

---

P. S. — Citons encore les trois exemples suivants recueillis après la rédaction de cet article :

*Publicité parue dans «Life» :* « Oui Madame your Dauphine is just you : smart and gay, young and ardent, and so Parisienne ! ».

*Écritéau mis sur le pare-brise des voitures françaises à l'intention des dockers australiens :* « Elle est jeune, elle est jolie. Montrez-vous galants ».

*Nom donné à la pile atomique du centre d'énergie nucléaire de Grenoble :* Mélusine.

# CHRONIQUES

## LE TEMOIN POETIQUE

### INVENTION DE LA VIE

*J'appartiens au règne de l'infiguré  
Par la vitre qui nous sépare des autres  
Et s'embrase à plonger dans la nuit des temps  
Où s'enfonce le vaisseau de chaque tête  
Mûrie à l'ample poussière des étoiles.*

Ainsi s'exprime Edmond Humeau dans un de ses plus étonnants poèmes de *L'Age des processions* (Nouveaux Cahiers de Jeunesse; Collection « Médiannes »). Étonnants, certes, et j'emploie au sens propre cette épithète passe-partout. Étonnants dans la démarche même où le ton lyrique le plus libre, le plus échevelé va de pair avec un usage quasi délirant de la logique; étonnants par la volonté qu'ils affirment de dépasser toutes les contradictions, d'identifier le monde des analogies au monde de la vie quotidienne. Rarement se déploya avec autant de violence l'ambition d'inventer la réalité, de proposer une métaphysique concrète. L'attitude d'un Edmond Humeau, du fait qu'elle se fonde sur la seule conviction, est naturellement tout à la fois hors d'atteinte et injustifiable. C'est le type même de l'« imposture » que dénonce dans son *Art poétique* un Roger Caillois. Elle reflète par ailleurs une telle confiance dans le langage qu'elle paraîtra suspecte à beaucoup. Encore que Humeau ait réponse à tout. Il se défend de se complaire dans l'évasion, dans le narcissisme :

*Le monde écarté n'est pas un autre monde  
Ni le monde des refuges ou des fuites  
Un monde avoisinant qui nous approprie  
Ni refus du monde ni plus que le monde  
C'est le monde qui s'éveille infiguré.*

Il ne cultive pas l'image pour l'image, « Nous ployons, dit-il, sous le rideau de l'image. » Lorsqu'il parle du « songe (qui) délivre de l'illusion » il prône implicitement une sorte de raisonnement poétique, une dialectique passionnée s'exerçant « *par le mouvement continu du langage - Avec son pouvoir d'écarter les détails - Et de sacrer les choses qui seront dues* » Autant dire que l'invention la plus subjective s'épanouit dans la formulation, dans une proposition qui est l'objet verbal. A nommer, à réinventer le monde, Humeau retrouve la joie de vivre, et c'est là son originalité foncière (à une époque où il est de mode de fonder la poésie sur la mort) de la mettre au service de la vie, d'en faire le signe et l'exercice par excellence de la vitalité spirituelle. *L'Age des processions* s'oppose à l'âge des techniques, de toutes les techniques, de celles de la productivité et de l'automation, cela va de soi, mais également des techniques philosophiques ou para-philosophiques qui étayent les prétentions d'une certaine poésie métaphysicienne. Rien de moins systématique, une ascèse certes mais toujours en contact avec le concret, une sorte de dévergondage spirituel :

*Mourir de liberté, me suis-je alors dit  
Tâchant de vous faire entendre ce qui reste  
Ce qui reste d'un monde où j'avais pris langue  
Et j'en perdis l'usage avec mon enfance  
Me voilà dépouillé des valeurs communes  
Cherchant de toutes mes forces un chemin  
Où la vie sur les mots ait donné le pas*

*Mon dénuement n'irait-il point préparer  
Quelqu'un d'autre à reprendre les éléments  
De la transfiguration que j'accomplis ?  
Qui sait la joie, sait encore mieux des nuits  
Que la joie absorbe le recueillement ?*

Donner à la vie le pas sur les mots, proposer dans le poème et à l'usage du lecteur les éléments d'une transfiguration du monde, identifier joie et connaissance, ce sont là objectifs ou méthodes de réconciliation qui, à quelque nuances d'interprétations ou d'« engagements » divers, sont communs à l'ensemble des lyriques de cette génération. On peut aimer ou ne pas aimer l'œuvre d'Edmond Humeau, on doit de toute façon lui reconnaître le mérite d'être, pour le meilleur et le pire, une synthèse. Les titres seuls des recueils sont explicites : *Forcer le passage*, *Le neuf du cœur* et aujourd'hui *L'Age des processions*. « Processions » : Il ne s'agit pas uniquement d'une parade d'images et de mots mais au sens théologique du mot (par extension abusive, interpolation peut-être) d'une réalité concrète « procédant » de la réalité idéale. Humeau fait le pont entre les expérimentateurs de l'inconscient, se réclamant de la psychanalyse, et les expérimentateurs de la rhétorique, les « apocalyptiques » d'obédience spiritualiste et les objectivistes se réclamant du matérialisme dialectique. « Vie recluse

en poésie », « poésie engagée », poésie-discours, poésie « gnomique », poésie « à hauteur d'homme », sans oublier la notion jouvienne de « catastrophe » ou la fameuse « terreur », toutes ces conceptions contradictoires, motifs d'exaltation ou interdits inhibitoires n'ont en fin de compte qu'un mérite : ils entretiennent dans la conscience d'une génération l'état de tension intellectuelle, d'inquiétude morale sans quoi elle n'éprouverait même pas le besoin de s'exprimer. Les idéologies s'abolissent dans les œuvres bien plus qu'elles ne s'y expriment. L'essentielle raison d'être de la poésie est d'« adresser la parole ». Elle serait sans objet si elle n'objectivait un sujet. Par là tous les poètes quelles que soient leurs méthodes ou leurs convictions sont des poètes lyriques.

Si typique soit Humeau de toute une génération je me garderai d'en faire un témoin ou un « cobaye ». Le piédestal ne lui convient pas, et non plus les lamelles du microscope. Que s'il fallait le « situer » disons qu'il n'est homme ni de laboratoire, ni de cénacle, et non plus « horrible travailleur », c'est un poète de « compagnonnage ». De ce compagnonnage qui fut la seule règle de l'Ecole de Rochefort et que pratique aujourd'hui la « Tour de Feu ». Cela n'a rien à voir avec la camaraderie littéraire, c'en est même le contraire, comme c'est le contraire, et l'antidote des « turnes », des équipes, des « écuries ». Cela n'évite pas toujours la cacophonie salutiste, le déballage Salon des arts poétiques. Il y a évidemment quelque chose de l'Auberge de Jeunesse, du village de tentes, et pour tout dire un côté Rive-Gauche aux champs, St-Germain-des-Prés en vacances. Il faut en prendre son parti car c'est précisément cela qui contribue à créer un climat plus respirable que celui de la « climatisation » de la littérature « établie ». Aucune trace, sinon dans la phraséologie, du conformisme d'avant-garde, et pourtant beaucoup de sophistication encore s'alliant au naturel. Mélange vivifiant et parfois détonnant de simplicité et de complexité, de pesanteur et de grâce, de galimatias et de langage direct. Poète paysan et « grand rhétoriqueur » tout ensemble, de la race des Audiberti et des Norge, didactique à la Péguy, épique à la Jean de Boschère, Humeau « *écailleux à marée basse de l'âme* », évangéliste de la « seule joie de la vie qui règne en poésie » est passé maître dans l'élaboration quasi instinctive d'une imagerie immédiate, d'un raisonnement qui va de pair avec l'invention verbale. Inspiration dirigée et poésie gratuite. La « réalité rugueuse » devient « *une nuée d'oiseaux (qui) nous envahit dès l'aube* », et il nous livre « *ces signes toujours tiédils de tempêtes - Brusquement passés à la floraison* » car il entend nous annoncer « *une planète illuminée - Tout entière révélée à l'amour* » :

*Nous fûmes seuls à croire au monde*

*.. Du cœur en sa chaleur d'iris*

*Exposée au mépris des sages;*

Le côté le plus accessible de Humeau est son côté chanson populaire. Je songe à toute la série des *Chants du crève-temps* qui réussissent à poser un problème métaphysique en termes de ballade. « Chant d'alouette fils du soleil », « Chant du ciel parlant », « Chant de rouge-gorge », et surtout le singulier poème qui s'ouvre par ces mots : « *J'ai vécu le temps des chenilles.* » Le « Chant pour qui bamse » en sa virtuosité linguistique à la Queneau est avec son tourbillon d'allitérations un exercice verbal de haute école et témoigne d'une connaissance du plus savoureux français dialectal. On aimera également la truculence de la « Louange gnomique de plusieurs végétaux cuits ». Les poèmes apparemment fantaisistes ou mineurs ressortent de la même volonté d'« incarnation » que de grands textes comme « Simple retour au gravier aigre et issant » ou « Chant des marins éblouis ». Le thème dominant n'est autre que celui d'un plaidoyer pour le temps intérieur, pour l'invention du monde par l'homme, pour une liberté spirituelle absolue tendant moins à la contemplation qu'à la possession. Disons, jouant sur les mots que c'est ici la faim de l'esprit et non les fins qui s'expriment, à moins que ce ne soient des fins premières :

*Tu vas sur les traces du monde écarté  
Tu nous attends à l'âge des processions  
Ame du globe qui nous fut révélée  
Par tous les signes dont nous sommes nourris  
Plus encore affamés de tout exprimer.*

Tant de puissance lyrique ne s'accommode pas toujours, on s'en doute, de ce qu'il est convenu d'appeler le bon goût. Humeau pêche par excès de richesse et de sincérité. En revanche bien que se fondant sur une « affinité élective » son ton médiéval et « grand rhétoriqueur » ne cadre pas toujours avec ses préoccupations toutes modernes. Il y a aussi trop de pâte en ses vers, quelque chose d'un Rouault verbal. Et tant de préciosité, de subtilité conjuguées avec tant de gaucheries, avec une démarche empêtrée dans la glaise, m'incitent à user d'une image qu'il ne trouvera pas malveillante parce qu'il en userait lui-même : Le lyrisme de Humeau, c'est trop souvent (et souvent tant mieux) du Baroquisme de Cul-Terreux. Ceci dit, je m'empresserai d'ajouter en termes plus académiques qu'un recueil comme *L'Age des Processions*, par ses qualités souvent suprêmes aussi bien que par ses exaspérants défauts, est une des rares œuvres proprement expressionnistes de ces dernières années. J'estime que c'est un livre essentiel. Ne serait-ce que par la loyauté dont fait preuve Humeau qui ne consent jamais aux facilités du notationnisme et affronte courageusement, (et c'est un courage proprement désespéré, à contre-courant des idées en vogue) toutes les exigences du discours français. Obscur et cahotique souvent, du moins est-il toujours explicite, et joue cartes sur tables.

Nous retrouvons avec *L'herbe à tonnerre* de Luc Bérumont (chez Pierre Seghers) le même fond d'expérience terrienne, de sagesse paysanne que chez Humeau, mais la pensée et le traitement formel différent du tout au tout. Humeau est esthétiquement et sensuellement un poète d'avant la Renaissance, Bérumont évoque un aspect beaucoup plus évolué de la sensibilité populaire; la grâce l'emporte en lui sur la force. Ce n'est point sa sincérité pourtant réelle qui nous émeut mais plutôt sa désinvolture, l'élégance aérienne de sa diction. Il fait parfois songer à Fombeure par les décors et les thèmes, et moins puissant, moins doué peut-être il élabore une poésie plus ornée qui est au folk-lore ce qu'une « bergerie » de Watteau peut être à une gravure d'almanach. Tant de grâces sans mièvrerie vont de pair avec une sorte de panthéisme instinctif qui s'exprime sans grandiloquence par la seule vertu des images. La qualité suprême de Bérumont est l'art du « montage ». Je ne veux pas mésestimer ses poèmes les plus importants, ou tout au moins les plus vastes, comme sa fameuse *Ballade de Hurlecœur*, mais si leur effet est sûr, s'ils peuvent procurer à un certain public une satisfaction d'ailleurs de bon aloi, ils « datent » déjà aux yeux du connaisseur. Il n'en reste pas moins que certains moments de « L'examen de cinq heures », de « Pâques à Rimbaud », de « Noël des trains de nuit », de « Vendredi Saint 48 » sont émouvants et beaux dans une veine que l'on identifiera vraisemblablement à celle de Cadou, encore que ce soit le fait de toute une école. Les réussites les plus évidentes de Bérumont sont d'un autre ordre. Il excelle dans ce qu'on peut appeler les « tableaux de genre ». « Dimanche à lent cours », « Un fusil dans la forêt du printemps » sont en ce sens des chefs-d'œuvre, témoignant de la fantaisie la plus débridée et d'une rare sûreté technique. « Le miroir » est un modèle de condensation verbale. La langue de Bérumont est toujours savoureuse, juteuse, lumineuse et même poisseuse de sensualité, givrée et bleue comme une prune. Elle reflète une mentalité et une sentimentalité également insatiables. Telle est du moins la leçon, la confession plutôt de « Cage de la nuit » :

*Rien ne peut apaiser la bouche qui me boit  
Où, poreux, je me perds et me trouve à la fois.*

Voilà qui va plus loin et plus profond que le curieux « Au secret » qui postule un programme, un art poétique-art de vivre :

*Si je disais la vie, la fraise aux lèvres vous auriez  
La langue du loriot, la fièvre du laurier...*

C'est exquis, mais c'est un peu appuyer sur la pédale, voire appel du pied à la sensibilité du lecteur. Bérumont illustre parfaitement l'attitude de trop de nos contemporains qui confondent la définition d'une vie poétique avec l'élaboration

du poème. On ne dira jamais assez que les idées sur la poésie, les prises de position n'intéressent pas le lecteur, tout ce que celui-ci exige d'un poème c'est qu'il « fonctionne ». Se dégageant des discussions d'école, d'une certaine mélancolie geignarde qui chez trop de ses compagnons se camouflait en affirmation de dignité, Bérимont atteint au maximum d'émotion quand il en laisse le soin à la matière même du poème. Ainsi dans « L'homme de sable » :

*A plonger mon front dans le sable  
A cacher mon cou dans ton cou  
Terre à rotule, chair à sable  
Je cache mon cou dans tes sables  
Le monde se fait face en nous  
Car tu n'es que flamme de sable  
Et je suis du sable, debout.*

Seuls les puritains parlent de préciosité. Les poètes comme Bérимont savent et prouvent qu'à un certain stade de civilisation urbaine la préciosité est une certaine façon de réconcilier la lucidité intellectuelle et la sensibilité instinctive

*Dédicace d'un navire* de Robert Sabatier (Chez Albin Michel) vaut du point formel par les mêmes prestiges que ses *Fêtes solaires*, somptuosité du verbe et des images, ampleur du discours, maîtrise prosodique, toutes qualités assez insolites pour faire le plaisir de beaucoup et susciter l'attention des adversaires éventuels. Les uns et les autres s'accorderont à trouver dans le nouveau recueil un propos plus délibéré que dans le premier. La liberté lyrique y est moins grande, l'imagerie moins gratuite et un souci d'argumentation sous-tend le déploiement verbal. La prière d'insérer vaut d'être citée car elle nous permet de comprendre comment par quel biais ou quel artifice (c'est affaire d'appréciation) la poésie-discours se veut, sinon toujours se fait poésie-connaissance : « Le mythe s'affirme dans *Dédicace d'un navire* comme une raison supérieure (C'est moi qui souligne) qui nous avertit de tout danger mortel, le poème, comme une dimension qui sans être le temps ni l'espace contient le temps et l'espace, l'objet, comme un corps nous donnant l'espoir que pour lui nous existons. C'est là le sens de la recherche de Robert Sabatier, ailleurs (J'imagine, dans *Les Fêtes solaires* ?) en quête d'une réalité que lui dicte la vie, ici essayant de trouver le sens poétique de notre existence par l'exercice d'un langage qui se confond avec celui de l'esprit ». Exercice spirituel qui tend à se confondre avec la magie pour peu que l'on prenne au mot, c'est le cas de le dire, et avec toutes leurs implications les images du poète qui tendent moins à rappeler qu'à évoquer : « J'imagine les mots qui font naître les tigres. » « Si je pouvais écrire avec des algues - Toute la mer tiendrait dans un seul mot. » Au cours de ce monologue intérieur qui est en même temps un dialogue avec le monde dit extérieur le poète affirme sa personnalité, invente la vie des apparences, se

« rassemble » dans un monde à sa « ressemblance ». C'est là une attitude très voisine de celle d'Alain Bosquet (Cf *Mémoires de ma planète* ) qui pourrait lui aussi écrire : « *Le programme du monde est ouvert à la page - Où chaque personnage a détruit son acteur.* » « *Et l'on m'aimait de n'être que ma phrase - Comme un bûcher posé parmi les airs.* » Tout le recueil est dans ce ton propre à un solipsisme qui est aussi un panthéisme. De toute façon ce n'est pas repliement mais épanouissement : « *chacun de nous frappe aux parois internes - Appelle un cœur pour entendre le sien.* » « *Seul, entouré de signes, de symboles - je peux marcher parmi les jours de mort.* » « *Je fus l'enfant, la fraise qui mûrit, - je fus aussi la bouche qui la mange* ». En fait l'expérience poétique coïncide avec ce qu'on appelait naguère le message et l'originalité de Sabatier réside surtout dans le fait que ce message s'exprime en termes de lyrisme pindarique. Depuis l'Ecole Romane ou Gallicane aucun poète contemporain n'avait usé de ce registre de l'ode. Il est au moins curieux de voir comment en Sabatier se combinent les éléments les plus contradictoires dans l'attitude, l'inspiration, les thèmes. Il effectue un perpétuel va-et-vient de l'incantation au discours, du refus à l'affirmation, de la gratuité à l'engagement. « *Je dois écrire en ce siècle du vide - le mot sévère et l'astre que je vois.* » Sans doute le lecteur sera-t-il surtout sensible à l'aisance de la prosodie régulière de *Dédicace d'un navire* au point de croire clair et transparent, logique même ce qui ne l'est pas, car l'ombre, le mystère et souvent la peur animale de notre ère atomique constituent la substance d'une œuvre qui sous des apparences littéraires assez conventionnelles pratique l'exorcisme.

LÉON-GABRIEL GROS.

## LES ARTS

### MONET EST-IL UN PEINTRE DOUBLE ?

Léon Degand remarque, au début des quelques pages pénétrantes qu'il n'eut que le temps d'écrire, avant sa mort prématurée, pour l'ouvrage dont il était chargé, et dont Denis Rouart a rédigé la partie historique et critique : « Alors que la deuxième moitié du <sup>xx</sup><sup>me</sup> siècle est déjà bien entamée et pour peu qu'on se sente engagé dans les plus radicales recherches de l'art d'aujourd'hui, on n'aborde pas sans appréhension une œuvre aussi marquée que celle d'un Claude Monet ».

Le volume de la Collection « Le goût de notre temps », récemment paru et précisément à un moment crucial pour la mise en place et pour la destinée de l'œuvre du maître impressionniste, permettra-t-il d'éclairer les raisons de ce *sentiment d'appréhension* réel, et qui parfois ne laisse pas d'être agaçant ? Vient-il de la campagne de « dénigrement systématique » menée contre Monet par les cubistes ? Ou de son utilisation tardive « à des fins académiques » ? Il est curieux de constater que des tableaux qui suscitèrent un scandale au moins égal à celui des peintures de Braque, de Juan Gris ou de Picasso, aient été décriés par ceux-ci, et servent à présent de modèles à des imageries de calendrier des Postes et aux pires leçons de l'Ecole des Beaux-Arts.

Nous devons, pour tenter de voir clair, orienter d'abord nos recherches et nos réflexions sur les étapes mêmes de ce que l'on peut appeler l'orthodoxie impressionniste.

Au début les impressionnistes n'étaient qu'un groupe d'artistes en opposition avec le système de l'esthétique des « Salons ». De tempéraments et de métiers souvent différents, ils ne revendiquaient que la liberté de se manifester au public, et le droit de peindre clair contre le bitumisme envahissant de leur époque.

Mais au fur et à mesure de son développement et des scandales qu'il provoquait, et qui obligeaient les peintres à raffermir et à justifier leur position, l'Impressionnisme a pris conscience de sa valeur de phénomène pictural propre. D'où

sa tendance à se formuler, son besoin de s'organiser sur des bases théoriques, son empressement à utiliser des travaux scientifiques comme ceux de Chevreuil, de Sutter et de Rood. Monet plus que tous les autres, et peut-être le seul, en définitive <sup>(1)</sup>, a voulu et a poursuivi cette systématisation.

Or, dans le même temps que Monet s'enfermait, d'année en année, dans cette orthodoxie impressionniste, la plupart des autres artistes du groupe poursuivaient leur évolution personnelle et aboutissaient, à des époques diverses, à des expressions plastiques particulières. Le « phénomène impressionniste » n'avait été qu'une expérience, fertile en enseignements, de leur art. Expérience plus ou moins longue, ou plus ou moins marquante, qu'il s'agisse de Degas, de Renoir, de Cézanne ou de Van Gogh. En sorte que si le « mouvement » impressionniste éclate en 1886, au moment de la déviation pointilliste de Seurat et de ses amis, Claude Monet, lui, va continuer isolé ou presque, pendant toute une vie, à mener le phénomène impressionniste jusqu'à ses extrêmes conséquences.

Lorsqu'il meurt, en 1926, dans cette fidélité et cette obstination, il ne faut pas oublier que sont déjà morts, non pas seulement Gauguin, Cézanne et Renoir, mais encore Modigliani, le douanier Rousseau et Roger de la Fresnaye. Il ne faut pas non plus oublier que depuis près de vingt ans sont peints *La joie de vivre*, de Matisse et *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, et depuis plusieurs années *La Mariée mise à nu* de Marcel Duchamp <sup>(2)</sup>.

On admet alors que Léon Degand, allant jusqu'au bout de sa pensée non sans quelque brutalité, il en convient, puisse écrire : « Monet apparaît d'abord comme le représentant très qualifié, très éminent - car on veut être juste sinon indulgent - de quelque chose de *définitivement passé de mode* ». Nous voilà rappelés à cette impression irrésistible que nous ressentons en présence des tableaux de Monet, et pas par exemple en présence de ceux d'un Cézanne. Je veux dire que les tableaux de Monet, en dehors de la valeur évidente de leur contenu pictural, témoignent immédiatement, au premier moment où on les regarde, d'une sorte d'*usage passager* de la chose picturale. Cette impression, nous ne l'éprouvons pas devant des œuvres - je les choisis exprès « anecdotiques » - comme le *Bar des Folies-Bergère* de Manet, le *Déjeuner des canotiers* de Renoir ou même la *Grande Jatte* de Seurat.

Au Musée de l'Impressionnisme, lorsque, déjà quelque peu troublés par une sensation importune et désagréable, nous arrivons dans la salle où se trouvent réunis des *Cathédrales*, des *Vues de Londres* et des *Nymphéas* de la

(1) Plus significativement que Sisley, tandis que Pissaro a subi, pendant une certaine période, la déformation pointilliste.

(2) En 1926, Matisse a cinquante-cinq ans, Paul Klee quarante-sept et Picasso quarante-cinq ans.

dernière époque de Monet, alors nous pouvons comprendre la vraie nature du malaise que donne le peintre de Giverny. C'est, comme l'a écrit Léon Degand, « son appartenance irrémédiable à l'esthétique 1900 et à tout ce qui, depuis 1870, la prépara ».

Cependant il n'est pas possible de ne pas remarquer aussi qu'il règne dans cette petite salle blanche une atmosphère spéciale. Ailleurs, dans les autres salles, les visiteurs allaient et venaient, passaient, commentaient les toiles, ils « découvraient » avec plus ou moins d'enthousiasme et même de bruit, telle ou telle d'entre elles. Ici soudain le silence, et comme le ralentissement, et presque la stupeur. Ceux qui entrent reçoivent un choc, un achoppement diffus, mais important qu'ils accusent avant que de regarder chaque tableau. Il y a ici *autre chose*, qui ne se rencontre pas dans les salles voisines. Et cette rupture force à réfléchir, quel que soit le malaise dont je parlais. On a franchi une porte : les œuvres de Monet *ouvrent-elles* ou *ferment-elles*, on se sent en tous cas en présence d'un phénomène qui exige considération.

Ainsi se trouve posé le grand problème *actuel* de Monet, qui a les apparences provisoires d'une contradiction. Ce peintre « passé de mode » a-t-il poussé à ses derniers aboutissements une esthétique douteuse dont il était le fatal promoteur, ou a-t-il, à la fin de sa vie, pressenti et annoncé la pure création d'une esthétique nouvelle ? Monet l'acheveur ou Monet le fondateur, comme l'appelle André Masson, ou les deux à la fois ? En ce cas *Monet serait un peintre double*. Mais s'il a fondé autre chose que Monet, l'a-t-il fait de propos délibéré ?

On voudrait pouvoir donner une réponse nette, pourtant on hésite tout d'abord : peut-être sent-on qu'il faut mieux réfléchir à l'œuvre d'un homme que l'on a tendance à bloquer sur sa période d'Argenteuil, voire d'Etretat.

Revenons au processus du phénomène impressionniste tel qu'il a été pratiqué et mené par Claude Monet : on constate que celui-ci est passé, par étapes, du simple désir de peindre clair de ses débuts à l'élaboration d'un dogme de la lumière et à son affirmation doctrinale. Or les recherches techniques, que ce dogme entraînait, amenaient inéluctablement à la décomposition de la lumière en couleurs élémentaires et, partant, au divisionnisme de la touche.

Première conséquence, et la plus importante : changement du traitement pictural de l'objet. En effet l'objet impose sa présence, sa forme, ses angles. Il oppose à l'artiste une vive résistance, celle de la réalité à toute virtualité mentale. Mais la valeur prépondérante, et en définitive unique, donnée à la lumière par Monet parmi les divers éléments du tableau, aboutissait à une sorte de désintégration de l'objet. Son volume, c'est-à-dire son assise même, ne pouvait résister aux attaques des couleurs-pures, composantes de la lumière. L'ombre,

divisée en touches colorées, perdait toute unité substantielle, tandis que cédait aussi la surface éclairée en devenant vibrations de couleurs.

Un Manet avait vis-à-vis de l'objet une attitude d'indifférence constructive (égalité picturale de chaque élément de la composition, qu'il s'agisse d'une figure ou d'une chose). L'attention absolue portée à la lumière par Monet est destructrice de l'objet. Assailli de deux côtés à la fois, côté clair et côté sombre, l'objet n'est plus contraignant. Il voit disparaître ses pouvoirs, sa force même. Il se dissipe, ou plus exactement il est dissipé. Il devient parfaitement inutile, et nous nous en rendons bien compte dans les œuvres de la dernière époque de Monet. L'artiste y peint un monde intermédiaire entre l'univers matériel et le monde mental. Il cherche à capter le *monde épiphénoménal*, changeant et fluctuant, de la sensibilité lumineuse. Non pas seulement tout ce qui bouge et qui passe, les nuages, les fumées, les clapotis, les jeux du soleil et des feuilles, mais, au delà de ce qu'ils peuvent encore avoir de formes, les effets et les reflets chromatiques de cette fugacité et de cette mouvance.

Autre conséquence du processus doctrinal de Claude Monet : l'abolition de la durée. Les volumes et la perspective donnent traditionnellement la sensation de temps dans un tableau en faisant passer l'œil du spectateur d'un objet à un autre et en lui offrant un espace mesuré par des éloignements. L'ombre soutien obligé des surfaces et les règles dessinées de la profondeur sont les moyens picturaux de cette sensation. Mais la lumière impressionniste fait disparaître toute durée au bénéfice de l'instant et de son éclair. Les couleurs fractionnées, désorganisatrices des formes, indépendantes des distances, ne peuvent que traduire l'apparence et la discontinuité mêmes : l'instant. De la série des *Peupliers* à celle des *Meules*, puis des *Cathédrales* et enfin des *Nymphéas*, on peut suivre la volonté de Monet. On sait aussi que le maître peignait plusieurs tableaux à la fois sur le même motif, passant de l'un à l'autre pour obéir immédiatement à l'instant. Dans ses dernières œuvres, où il peignit vraiment le monde épiphénoménal, Monet va jusqu'à désirer fixer le côté hagard, presque absurde, l'espèce de saisissement et d'hébétude de l'instant.

C'est tout cela que sentait Monet en 1890, alors que le mouvement impressionniste avait déjà éclaté, lorsqu'il disait à Geffroy (lettre du 7 Octobre 1890) qu'il cherchait « *l'instantanéité, surtout l'enveloppe* ». Il n'y avait pas vingt ans alors qu'il avait peint sa toile *Impression, Soleil levant*, à une époque où les Impressionnistes s'affirmaient des réalistes, soucieux de peindre en plein air la nature vraie. Mais Monet devait encore poursuivre en solitaire ses recherches durant trente-six ans. Aboutirent-elles à ses yeux, et aboutirent-elles à *autre chose* qu'à l'Impressionnisme du Havre ? Il faut en tout cas souligner la conscience qu'avait Monet d'un

malentendu entre sa doctrine impressionniste, qu'il voulait mener jusqu'au bout, et cette étiquette « impressionniste » à laquelle il avait jadis contribué. « Je reste désolé, écrivit-il l'année même de sa mort (le 21 juin 1926) d'avoir été la cause du nom donné à un groupe dont la plupart n'avaient rien d'impressionniste ».

On doit donc poser la question : dans l'intervalle de ces deux lettres, *Monet* en pratiquant le tachisme des couleurs *était-il passé d'une volonté de moyen à une volonté de résultat ?* Plusieurs faits tendent à le faire croire. D'abord celui, après avoir peint sous l'effet de la cataracte des toiles abstraites, dont toute figuration de la nature avait disparu ou presque, de ne pas avoir détruit ces toiles comme il le fit pour tout ce qu'il n'a pas voulu voir lui survivre. Mais aussi, plus significativement encore, de peindre, ayant recouvré une vue normale, des œuvres stupéfiantes comme ce *Jardin fleuri* (1923-1924) de la collection Michel Monet, qui témoigne, selon Denis Rouart, de sa « volonté d'ignorer l'identité de ce qu'il peint pour n'en voir que les taches de couleurs ». Ce serait donc à cette peinture seule, aboutissement de ses recherches, que Monet désirait que soit réservé le nom d'impressionniste.

S'il en est ainsi, le groupe actuel des peintres abstraits, que l'on appelle « lyriques abstraits » ou « tachistes », se réclame à juste titre d'un maître conscient, d'un *fondeur*. Léon Degand rapporte que déjà à la fin du siècle dernier, Kandinsky fut frappé par un tableau de Claude Monet, une *Meule*, qui lui démontra la non-importance de l'objet. Mais aujourd'hui les lyriques abstraits ont découvert dans la dernière manière de Monet beaucoup plus encore : une peinture informelle et instantanée, non signifiante, comme la leur.

Cependant Monet ne doit pas être la victime d'un malentendu, aussi tentateur qu'il soit. Les peintres tachistes modernes partent moins d'une réalité que d'une sorte de sur-réalité, d'une théorie abstraite et en un certain sens arbitraire du monde de la vision. Tandis que le maître de Giverny est un sensualiste, pour lequel les données naturelles sont primordiales. Voilà sans doute pourquoi, tout compte fait, Monet n'est pas un peintre double, figuratif d'une part et abstrait d'une autre. Jamais il n'aurait pu peindre « tachiste » sans avoir ses nymphéas sous les yeux.

Tout démontre qu'il a été tellement inféodé au monde naturel qu'il n'a pu résister à la fascination exercée sur lui par la nature et la lumière, quelles que soient les erreurs de goût où elles pouvaient l'entraîner. Il a cédé au vertige. Il s'est laissé gagner au fil des années par le côté nénuphar et saule pleureur, par l'ondulation et le poudroïement de la lumière, par des contrastes laborieux de couleurs chaudes et froides. Son style végétal, ses couleurs aigres et vineuses, l'abus des mauves et des orangés, la tendance au papillotement bleu et rose de certaines œuvres sont les signes accusateurs du *mauvais goût* dans lequel il a fini par se complaire. Ils lui

donnent cette « appartenance irrémédiable à l'esthétique 1900 » dont nous sommes navrés <sup>(3)</sup>. Cette esthétique, disons douteuse, Monet en a prolongé très tard les séquelles, sans voir et sans admettre que le goût pictural avait successivement connu la couleur franche et violente des Fauves, et la dilection grise et brune des Cubistes.

Ainsi le temps n'a fait que renforcer Monet, le perdre selon les uns, le grandir selon les autres.

Son attitude n'est pas sans ressembler à celle de Cézanne. Je pense que Monet, comme Cézanne <sup>(4)</sup>, s'est enfermé, en avançant en âge, dans une sorte de besoin incoercible de justification. Comme le maître d'Aix il a voulu prouver sa peinture par la théorie et la théorie par sa peinture, et il a certainement mené un même combat, souffrant lui aussi de ne pas toujours atteindre à une rigoureuse coïncidence. Est-ce la raison du choc que nous ressentons devant les *Nymphéas* ou ce *Jardin Fleuri*, comme devant les tableaux des dernières années de Cézanne ? L'un et l'autre cherchent à résoudre *par la couleur* un problème différent : Cézanne les relations de volume et d'espace, Monet celles d' « enveloppe » (c'est-à-dire de lumière) et d'instant.

Lorsque Picasso et les cubistes attaquaient violemment la peinture de Monet, était-ce seulement parce que cette peinture était passée de mode ou avaient-ils l'intuition qu'ils combattaient *un maître considérable*, capable un jour de remettre en question les principes qu'ils avaient reçu de Cézanne ? C'est le sort du volume qui se jouait. On en a la preuve aujourd'hui par les œuvres des lyriques abstraits.

PIERRE GUERRE.

(Un volume, relié toile, 131 pages, 52 illustr. en couleurs. Prix : 2.500 francs. A. Skira, éd.).

(3) On relève curieusement aujourd'hui le même mauvais goût chromatique chez les jeunes peintres tachistes.

(4) Voir notre « Cézanne à Aix », *Cahiers du Sud* n° 337.

# POÉSIE ET PONCTUATION

Note à partir de *Suite IV*, de JEAN TORTEL (1)

L'absence de ponctuation en poésie apparaît le plus généralement au profane comme un snobisme, et un mécanisme de fermeture du poème qui tend à le rendre plus hermétique en n'en mettant pas en relief immédiatement la construction grammaticale. Jean Tortel, qui n'est pas un snob, justifierait ce second reproche au moins, qui écrit :

*Mais l'univers bleuit combien de temps  
Durera la lumière on ne sait pas  
Si la lumière est toujours elle*

p. 213

ce qui à première lecture laisse entendre : 1. Combien de temps l'univers bleuit ? puis, 2. On ne sait pas combien de temps durera la lumière, l'établissement de la coupe après *bleuit* ainsi que l'enchaînement du dernier vers à *on ne sait pas* n'intervenant qu'en fin du tercet, par rectification.

Encore qu'on pourrait voir dans cette graphie (mais alors pourquoi les majuscules ?) un subtil désir de ligature des mots à l'égal des instants successifs dans le temps - intention en fin de compte malheureuse puisque le courant de lecture se trouve interrompu et oblige à le remonter -, j'inclinerais plutôt à penser qu'il s'agit d'une simple distraction, dont le reste du poème témoignerait :

*Le mur est jaune La lumière  
Violente densité de boutons d'or*

p. 213

*Le jour baisse Quelques herbes (...)  
Epargnées ne saignèrent pas*

p. 214 (2)

et qu'on aurait dû trouver :

*Mais l'univers bleuit Combien de temps  
Durera la lumière On ne sait pas  
Si la lumière est toujours elle*

(1) *Cahiers du Sud* N° 345.

(2) Il est vrai qu'on lit aussi :

*La plainte notre dans le vent  
Secouée le fouet du gel  
Force le bleu à grands gémissements  
De lumière (P. 216).*

Mais, dira-t-on, la ponctuation est toujours absente. Pourquoi ne trouve-t-on pas de point entre *jaune* et *La lumière*, entre *baisse* et *Quelques* ! Voilà bien le snobisme.

Il y a pourtant raison, et simple, et non snobisme. Le poème (et il est d'autant plus exigeant en cela qu'il est plus près de ses sources subconscientes, moins rationalisé) est un *tout* constitué par les seuls mots qui s'articulent pour s'agréger en *verbe* et par suite ne souffrent guère leur disjonction par des signes sans pouvoir phonique et dont la nécessité n'est par surcroît qu'apparente puisque le langage en général dispose de la majusculation, la *poésie* en particulier du renvoi à la ligne.

Placer un point devant une majuscule est quelque peu pléonastique. Que si l'on argue que ce point peut être final, d'interrogation ou d'exclamation, je répondrai que la poésie contient toujours une telle charge émotive que l'intonation de la phrase est donnée au premier coup à celui qui sait la lire (pour l'avoir vécue), et se passe élégamment de tout signe grammatical terminal. A supposer toutefois un doute, le signe alors peut apparaître ; mais par seule exception et volonté du poète d'éclairer le lecteur au détriment du *legato* de son texte :

*Le feu le plus haut  
Qui n'a pas sauté ?*

p. 212

où le point interrogatif rejette l'hypothèse d'un *qui* pris à la rigueur pour relatif.

Quant au renvoi à la ligne propre à l'écriture poétique, il équivaut bien par l'évidence du blanc qui sépare la fin d'un vers du début du suivant à la force de tout signe ponctuel intermédiaire. Prétendre que l'arrêt du vers ne correspond pas toujours avec le sens pour en déduire la gratuité de cette notation des pauses serait oublier que les groupes de mots poétiques ne se constituent pas selon les critères de la pensée rationnelle, mais en fonction de l'efficacité d'une image ou d'une tendance affective (3).

L'indication des silences dans la poésie moderne est donc bien une réalité. Leurs signes seuls les distinguent de ceux de la prose, majusculation et versification tenant lieu de ponctuation. Et puisqu'il faut toujours à certaine catégorie de lecteurs une caution ancestrale à tout procédé nouveau ou paraissant tel, je rappellerai que le père de cette suppression des points et des virgules fut tout autre qu'un farfêlu, ayant nom Stéphane Mallarmé.

Reste le problème de l'initiale du vers. A s'en tenir à la logique poétique exposée ci-dessus, le poète se devrait de commencer par une minuscule tout vers dont le sens prolonge celui du précédent. Ce n'est pas le cas chez Mallarmé, ni chez Tortel, où chaque ligne est majusculée. C'est vouloir laisser au vers sa majesté de valeur en soi. C'est une raison. Elle m'est moins

(3) Ce décalage de la coupe selon que l'optique est rationnelle ou affective apparaîtra sans doute mieux au sceptique dans les mélodies de Prévert-Kosma, où la musique tantôt enchaîne des groupes pensés séparément, tantôt dissocie des groupes synthétisés sans que pour autant, bien au contraire, son pouvoir de suggestion soit diminué. Simplement elle obéit à une raison intrinsèque, et extrinsèque à la parole.

recevable, un vers étant naturellement visible comme tel. Elle risque en plus l'ambiguïté. Exemple :

*Les appels veloutés s'éteignent  
Et les scintillantes eaux vives  
Entre la peau et le linge  
Quand le froid coulera  
Nous serons seuls dans la campagne*

p. 215

Il y a, comme pour les trois vers cités en tête d'article, hésitation de lecture, reprise. Sans vouloir corriger Tortel, que l'on compare avec la compréhension suscitée aussitôt par la graphie libérée du respect de la tradition « initiale » :

*Les appels veloutés s'éteignent  
et les scintillantes eaux vives  
Entre la peau et le linge  
quand le froid coulera  
nous serons seuls dans la campagne*

GUY CHAMBELLAND.

## LA POESIE

**TRESOR DE LA POESIE UNIVERSELLE**, par ROGER CAILLOIS  
et JEAN-CLARENCE LAMBERT (Gallimard).

Il fait plaisir de voir enfin publié un livre qui manquait depuis toujours dans l'édition française. Aussi c'est avec enthousiasme qu'on ouvre ce *Trésor de la Poésie Universelle*. Il s'agit d'une anthologie de plus de 750 pages groupant des textes poétiques depuis les origines et qui ne se trouvent pas aisément dans les bibliothèques. Définition sans doute imprécise mais l'aire de ce recueil n'est pas facile à définir. Du moins lorsqu'on a soi-même, depuis trente ans, dirigé sa curiosité dans le même sens, on saisit tout de suite les critères qui ont guidé dans leur choix Roger Caillois et Jean-Clarence Lambert. Ils visent à confronter les textes des peuples dits « primitifs » d'Afrique, d'Asie et d'Amérique avec les œuvres les plus anciennes de l'antiquité, mais aussi à mettre en contact la poésie du Moyen Age avec celle des « domaines » orientaux et extrême-orientaux, ainsi qu'avec celle du folklore qui reflète encore un fond immémorial. L'entreprise peut appeler bien des critiques que ne dissimule pas Roger Caillois dans son introduction, et dont la principale est sans doute un certain arbitraire dans la souplesse d'application même de ces critères qui à la fois présentent les poèmes de chaque littérature dans leurs particularités et veulent montrer leur résonnances universelles et par conséquent leur rapprochement par delà les frontières et les siècles. Certes il est évident qu'un semblable recueil ne peut comprendre les œuvres des littératures occidentales à partir de l'époque où elles sont parfaitement connues et que l'on peut situer aux alentours du xv<sup>me</sup> siècle. Chacun est à même, sur ce point, de constituer sans aide son propre « musée imaginaire ». Mais par contre on peut pousser beaucoup plus tard la moisson pour les littératures de la Perse, de la Chine ou du Japon, dont le lecteur n'a pas la même connaissance. J.-C. Lambert n'a pas hésité à mener ses investigations orientales jusqu'en plein xviii<sup>me</sup> siècle. Par ailleurs, quelle que soit la tentation de constituer une étonnante anthologie non classique des poèmes de l'antiquité, on ne saurait en éloigner absolument les poètes classiques grecs et latins, à peine de se priver de leur confrontation. Et pourrait-on reproduire des textes chinois ou persans si ne figurent pas ceux des troubadours ou des trouvères de notre Moyen Age contemporain, ou encore les épopées de l'Orient si l'on ne peut se référer à celles de l'Occident ? Nous approuvons donc, dans son principe et dans ses conséquences, la démarche qui a présidé à l'élaboration de ce *Trésor de la poésie universelle*.

Mais comment présenter cette somme poétique ? Roger Caillois, qui en a la responsabilité, donne ses raisons d'avoir repoussé l'ordre chronologique ou l'ordre géographique. Le premier aurait entraîné la confusion car les différentes cultures ne se sont pas développées simultanément ni d'une manière uniforme. « A une même date, dit Caillois, elles n'ont pas le même âge et elles produisent des poèmes sans parenté ». Le second aurait empêché de voir les étapes parallèles des cultures et aurait abouti à faire une série d'anthologies réduites de chaque littérature. Cependant il permettrait de pénétrer

plus facilement l'« ambiance » propre à chaque littérature poétique, son groupage en faisant mieux ressortir les caractères.

Roger Caillois a adopté le classement par genres, qui a première vue a quelque chose d'artificiel et qui est à ce titre irritant. Pourtant si l'on veut, comme Caillois le demande à son lecteur, réfléchir à ses raisons profondes, on s'y range en définitive et l'on apprécie certains rapprochements fructueux que permet la structure choisie.

Caillois a donc groupé d'abord, en un *Livre sacré*, les « textes magiques ou religieux qui accompagnent les incantations de la sorcellerie, les apocalypses des prophètes et des inspirés, les psaumes, les litanies, les actions de grâce des sacrificateurs, les imprécations des exorcistes, les récits augustes qui dénombrent les générations divines ou qui narrent l'aurore des temps et la naissance de l'homme ». A ce livre il oppose le *Livre lyrique*, poésie profane et personnelle, « où chaque poète chante ses peines et ses joies, les plaisirs et les tristesses de l'amour, les sentiments que les hommes éprouvent au moins une fois dans leur vie ». Entre les deux le genre intermédiaire du *Livre de la tradition et de la sagesse*, qui touche à la fois la récitation religieuse ou guerrière et l'expression lyrique : poésie allégorique, mystique et métaphysique, poésie épique, poésie d'apparat et même romances et chansons, ces dernières classées à vrai dire avec un certain arbitraire sous cette rubrique.

Jean-Clarence Lambert a recueilli les multiples textes, tous très remarquables, qui composent le *Trésor*. Nous savons par expérience les difficultés que l'on rencontre à rechercher de tels textes dispersés dans des ouvrages plus ou moins spécialisés, pratiquement inconnus, souvent assez anciens, quelquefois dans de simples articles ou seulement cités dans des livres qui relèvent d'autres disciplines intellectuelles, ethnographie, géographie ou histoire par exemple. Cette chasse où le flair et le hasard ont de curieuses alliances, est du moins passionnante. Certes J.-C. Lambert a, pour certaines cultures, puisé largement dans des ouvrages commodes et récents, comme les diverses anthologies poétiques publiées par les éditions Plon ou par les éditions Delagrave, l'*Anthologie persane* de Massé (Payot, éd.), le recueil des Troubadours de Ribemont-Dessaigues ou le *Choix des plus beaux textes arabes* de Dermenghem. On lui saura gré de n'avoir guère oublié de livres beaucoup moins accessibles, qu'il s'agisse de celui sur la *Littérature des Babyloniens et des Assyriens* de Charles-F. Jean, de la *Gita-Govinda*, traduite par Courtyllier, des *Chants et Poèmes mongols* publiés par N. de Torhout, des Collections éditées par Bossard ou Geuthner ou des *Légendes des Indiens de l'Amazonie* de Duchartre, des Anthologies japonaises de Bonneau, de l'ouvrage de Soustelle sur la *Pensée cosmologique des anciens Mexicains* ou même du *Kalevala* traduit par J.-L. Perret. Mais le plus succulent de sa collecte vient de découvertes surprenantes faites dans des volumes oubliés, dans des publications étrangères, ou au gré des pages des revues parmi lesquelles - ne soyons pas faussement modestes - nous avons pu déceler que nos *Cahiers du Sud* lui avaient été de la plus grande utilité (1).

(1) Textes de l'ancienne Egypte (n° 270 des *Cahiers du Sud*), Chants et légendes des Eskimos (n° 272), Chansons Kurdes (n° 274), Le sang noir (n° 279), Anthologie de Bartrihari (n° 282), Textes océaniques (n° 294), Troubadours arméniens (n° 299), Anciens chants d'Hawaï (n° 301), Haïku japonais (n° 305), Pantouns indonésiens (n° 303), Légendes irlandaises (n° 307), Grégoire de Narek (n° 309), Amérindiens du Sud (n° 316), Anciens bardes gallois (n° 319), Au berceau du lyrisme européen (n° 326), Poésie inca (n° 327), Ancienne poésie de l'Irlande (n° 335).

Cependant, malgré sa curiosité universelle et l'intelligence de son choix, J.-C. Lambert n'est pas exempt de critiques. Ses références sont souvent incomplètes, et il lui arrive de manquer, rarement il est vrai, de méfiance quant à la rigoureuse authenticité des textes qu'il publie, comme ceux de l'*Anthologie Nègre* de B. Cendrars. Certes nous ne lui reprocherons pas d'avoir choisi tel ou tel texte plutôt que tel autre, le critère de ce choix étant essentiellement subjectif. Il suffit en définitive que le texte soit valable et représentatif d'une poésie donnée. Mais ne peut-on lui reprendre, pour la Grèce par exemple, d'ignorer l'*Anthologie non classique* des anciens poètes grecs, d'André Thérive. On aurait souhaité trouver dans son ouvrage, au moins une poésie lyrique, écrite en latin par les Goliards, ces curieux écoliers vagabonds du XII<sup>me</sup> siècle (*La Poésie des Goliards*, par O. Dobiache-Rojdestvensky-Rieder, 1931). Et que la poésie du Moyen Age comprenne notamment les *Vers de la mort*, d'Hélinant (XII<sup>me</sup> siècle), publiés par Joseph Coppin en 1930, et les poèmes d'amour mystique de la béguine Hadewijch d'Anvers (Editions du Seuil, 1954). Il y a pourtant plus grave, c'est l'oubli complet de la poésie hittite. Le *Trésor de la Poésie universelle* est ainsi privé des oraisons contenues dans les Annales du roi Mursil (XIV<sup>me</sup> siècle av. J.-C.) et surtout des deux très belles prières au dieu-soleil qui rappellent le célèbre *Hymne au Soleil* d'Akhnaton qui se trouve précisément dans l'anthologie de Jean-Clarence Lambert. Du reste, la poésie de la Mésopotamie y est assez négligée. Si Roger Caillols signale judicieusement le rapprochement entre le *Cantique des cantiques* et la *Gita-Govinda*, et n'hésite pas à bouleverser l'ordre chronologique pour faire figurer les deux textes côte à côte, on ne comprend pas alors l'inadmissible absence du poème sumérien, tablette 2.461 du musée d'Istamboul, publié par M<sup>me</sup> Muazzez Cig et S.-N. Kramer :

*Epoux, cher à mon cœur,  
Grande est ta beauté, douce comme le miel.  
Lion, cher à mon cœur,  
Grande est ta beauté, douce comme le miel.*

*Tu m'as captivée, laisse-moi demeurer tremblante devant toi.  
Epoux, je voudrais être conduite par toi dans la chambre..  
Tu m'as captivée, laisse-moi demeurer tremblante devant toi.  
Lion, je voudrai être conduite par toi dans la chambre.*

*Epoux, laisse-moi te caresser :  
Ma caresse amoureuse est plus suave que le miel  
Dans la chambre remplie de miel,  
Laisse-nous jouir de ton éclatante beauté.  
Lion, laisse-moi te caresser :  
Ma caresse amoureuse est plus suave que le miel  
Etc...*

On pourrait penser que ce poème, dont la parenté de ton avec le *Cantique des cantiques* est frappante, était indiscouvrable dans le tome XVI du Bulletin de la Commission historique turque où il a été publié. Point du tout. Car il se trouve dans le livre, si intéressant pour la connaissance de la poésie sumérienne, de S.-N. Kramer, *L'Histoire commence à Sumer*, récent succès de tirage des Editions Arthaud. On ne peut pas tout connaître. Mais Jean Clarence Lambert connaît beaucoup, et le lecteur sortira ébloui de la lecture de son anthologie. Un dernier regret : que parmi les

poèmes de Li Tai Po (qu'il appelle Li Po) ne figure pas le *Chant sur la Rivière*, ne serait-ce que pour signaler l'ouvrage du même nom de Charles Leplae (Editions des Artistes, Bruxelles, 1945) qui constitue une étude enthousiasmante sur le verbe poétique chinois.

Nous ne voudrions pas que ces critiques, que nous avons étalées avec quelque complaisance comme avec le souci de compléter les connaissances du lecteur chaleureux que nous souhaitons au *Trésor de la Poésie universelle*, puissent minimiser la valeur de ce livre si indispensable et, en définitive, bien fait. Nous souhaitons que dans une prochaine édition il lui soit ajouté un index dont le besoin, du fait du classement par genres, se fait sentir.

PIERRE GUERRE.

**SOLEILS DE SABLE**, par MARIE-JEANNE DURRY (*Seghers*).

Comme une succession d'estampes allusives, ces poèmes en prose de Marie-Jeanne Durry déroulent sous notre regard les tableaux d'un réel réduit à la pureté originelle de ses éléments : la terre, la mer, l'air et le soleil flamboyant. C'est la vision d'un monde dynamique exprimé avec l'art souverain de saisir les formes plus que les couleurs, avec le souci sensuel de traduire les rides de l'eau changeante, les volumes éphémères des nuages et l'apparence déchi-quetée des productions de la terre. Monde d'angoisse, aussi car le poème semble protester contre la matière qu'il utilise et se donner pour tâche d'introduire l'immobilité dans le mouvant et le silence au sein même du bruit. C'est dire que ces poèmes sont en même temps les tableaux d'une âme vibrant au spectacle du monde et qui trouve dans les formes de quoi nourrir sa souffrance et son amour. Leur caractère si émouvant tient précisément à cette réconciliation qu'ils essaient d'opérer entre l'esprit et les choses. Ce n'est pas un hasard s'ils se placent en un lieu qui est à la fois le terme et la convergence du fini. C'est pour nous mieux suggérer que par la parole poétique le poète dispose des étendues et des siècles, et que son rôle est de fixer un point de l'espace, un moment du temps qui contribueront à former l'univers mythique que tout esprit • potentiel porte en lui-même pour mieux exorciser la pauvreté du réel et du temps. La prose admirable consacrée à ce qu'on pourrait appeler la grotte de l'absence et du silence atteste que Marie-Jeanne Durry nous livre avec *Soleils de Sable* une expérience intérieure qui permet, comme aux meilleurs poètes, de traduire l'invisible et d'entendre l'inouï.

HENRY AMER.

## LITTÉRATURE

**HOMERE**, par GABRIEL GERMAIN (Edit. du Seuil - *Ecrivains de Toujours*, 1958).

Gabriel Germain nous confie, au seuil de son nouvel *Homère*, non sans un étonnement qu'on devine un peu feint, comment l'un des membres de son jury de doctorat en Sorbonne lui fit naguère reproche d'avoir achevé sur des conclusions d'humaniste l'imposante thèse qu'il venait de consacrer à la *Genèse de l'Odyssée* (1). Vais-je opiner dans le même sens ? Ce propos me remet en effet en mémoire celui d'un vieux maître, à vrai dire plus juste et plus sage, qui nous rappelait volontiers, pour nous aider à vaincre allègrement nos juvéniles répulsions ou nos lassitudes devant la pénible épreuve, que la thèse en Sorbonne n'est après tout que la dernière tâche scolaire, rien que cela ; c'est ensuite, ajoutait-il, que vous pourrez librement écrire le livre qui vous plaira. Et c'est bien maintenant, en effet, dans le riche, le vigoureux, le délicat petit ouvrage des éditions du Seuil que Gabriel Germain, à son tour, vient d'écrire le livre de son goût, le livre où on le reconnaît mieux encore, celui que de notre côté nous attendions déjà, celui qu'au lecteur amical sa thèse même laissait espérer.

Après la démarche tâtonnante, les affirmations esquissées, retouchées, selon cette pénible prudence que depuis une ou deux générations impose la Sorbonne, voici les conclusions simples, claires, libres, fondées sur une conviction profonde, la seule qu'on puisse atteindre et qui naît d'une longue sympathie avec les poèmes homériques. Après la confrontation d'énormes masses de documents qu'on s'efforce en vain de rendre « exhaustive » comme on dit là-bas, voici les exemples majeurs, toujours riches d'un sens nouveau, placés en leur juste lumière. Et surtout, répondant à l'invincible appel des poèmes, après Alain, après Simone Weil entre tant d'autres, voici les réflexions, les méditations qui sans cesse font écho au texte, irriguent de sang frais l'*Illiade* et l'*Odyssée*.

Est-ce à dire, après avoir chargé de questions, d'objections les marges de la *Genèse*, que soudain rien ne nous paraît plus discutable en cette présentation d'Homère ? Faut-il le répéter ? A chacun de nous son Homère. Et, par exemple, je bute quant à moi dès la première ligne sur cette remarque donnée comme évidente : « L'épopée homérique décrit, ou croit décrire, un monde bien antérieur à elle, où les Grecs... ». Non, la poésie homérique ne décrit rien, ni ne croit rien décrire. Elle raconte, et c'est tout. Le monde qui s'évoque si puissamment à travers le récit n'a pas d'âge. Et lorsque, d'aventure, le poète s'arrête pour décrire, alors surgissent des objets étranges ou merveilleux, reliques d'un passé enveloppé des nuées de la légende, ou des choses ou des scènes proprement imaginaires, même si les arts plastiques, quelque part dans le cours du temps, en ont de leur côté conservé le reflet.

---

(1) *Genèse de l'Odyssée, Le fantastique et le sacré*, Presses Univ. de France, 1954.

Mais à quoi bon poursuivre dans le détail de telles discussions, qui n'ont point de fin, qui n'intéressent que chacun de nous dans le temps qu'on les poursuit, et dont il me plairait certes, avec Gabriel Germain, au hasard d'une paisible retraite, de deviser - mais qui ne changent rien en définitive à l'élan de son œuvre, à son âme, à sa loi communicative, à son sens vrai, qui est bien de constituer, comme il l'espère, l'une des meilleures, - la meilleure à ce jour - des initiations, des préparations à la lecture d'Homère ? Pourquoi reprendre, puisque je suis du reste coupable si la *Genèse de l'Odyssée* n'a pas reçu ici-même en son temps l'hommage qui lui était dû, les querelles - querelles d'artisan, querelles de bonne foi - que j'y aurais cherchées, dire que je ne suis guère convaincu de l'ignorance de la mer du poète de l'*Odyssée* et que, partant, puisque c'est en définitive le seul argument sérieux retenu par Germain pour dissocier *Iliade* et *Odyssée*, je demeure fidèle à Homère, seul et unique auteur, à un quart de siècle de distance environ, des deux poèmes ? Pourquoi objecter, par exemple, que si l'arc « réflexe », de type scythe, apparaît inscrit dans le tissu même du récit fameux de l'épreuve du tir à l'arc au palais d'Ithaque, ce n'est pas nécessairement un indice de l'origine du thème et du motif repris au terme d'une longue et complexe tradition par Homère : pareil à ce dessinateur moyenâgeux qui, devant les pierres mêmes du Parthénon, insérerait dans les frontons des diables à deux cornes, un récitant a pu, au passage, dans le cours des siècles, insérer dans le vieux thème venu Dieu sait d'où, les détails qu'il ne pouvait s'empêcher d'y reconnaître, les empruntant à un autre milieu et à d'autres usages ?

Pourquoi ? Quand l'essentiel de la *Genèse* est cette magnifique audace d'explorateur qui a soutenu Germain à travers plus d'une dizaine d'années, et par la piste amorcée à travers les récits berbères, les coutumes du vieux Maroc amicalement interrogées, l'a conduit, remontant le grand fleuve, vers quelques-unes de ces cataractes lointaines où il paraît prendre sa source. Demain, peut-être, ces sources reculeront encore ; d'autres, insoupçonnées, apparaîtront, et des cheminements souterrains qu'on ne devinait pas. Mais voilà bien la première fois qu'on s'est aventuré si loin, qu'on ait rapporté de si riches et de si suggestifs aperçus, fossiles de récits, magnifiques fleurs de la forêt millénaire de poésie, outils polis par des générations ancestrales. Ainsi l'*Odyssée* apparaît bien comme ce qu'elle est, le flux, soudain apaisé et magistralement ordonné, de lointaines, de confuses, de multiples traditions légendaires et sacrées, portées par la mémoire des hommes à travers les continents et les siècles jusqu'à ces rivages d'Asie Mineure où, aux alentours du VIII<sup>me</sup> siècle avant J.-C., tant de civilisation est venue se cristalliser à travers les poèmes homériques comme à travers les bronzes ciselés et incrustés, la peinture des vases, la religion de l'Olympe et les méditations de la philosophie. Écartées du même coup, bien entendu, la trame géographique ou les propagandes commerciales dont on a naguère encore pensé éclairer la poésie d'Homère. Décisive sur ce point nous paraît l'analyse de Germain dans sa *Genèse* (*Les deux mondes odysseens ; le monde de l'imaginaire ; le monde géographique*), aussi bien que les remarques de l'ouvrage complémentaire sur la valeur sacrée des nombres dans les récits homériques (2).

On désespère de résumer les démarches et les recherches de

(2) *Homère et la mystique des ombres*, P.U.F. 1954.

Germain en cette première et sévère étape de son œuvre d'homérisant. Aussi bien elle s'y refuse. Ceux qui s'aventureront par là, vers les sources lointaines de la grande poésie épique et religieuse, feront bien d'abord de chercher à le suivre pas à pas. Mais au surplus, Germain a pris soin lui-même - mais avec quelle discrétion - de condenser pour nous, en son petit *Homère*, l'essentiel de ce que nous apportent les premiers ouvrages au terme de l'analyse érudite et méticuleuse des grands thèmes odysseens, le jeu de l'arc, le Cyclope, les pourceaux de Circé, l'outre d'Eole la descente aux enfers, le radeau d'Ulysse, et bien d'autres encore : « Toutes les aventures d'Ulysse en terre lointaine sont nourries de folklore. Une analyse méthodique y décèle des mythes dégradés, des rituels dont le sens s'est perdu (rituels initiatiques en particulier) et, tout aussi bien des pratiques de sorcellerie encore aujourd'hui vivantes. A travers des intermédiaires déformants, qui les ont ramenés au niveau des traditions populaires, des textes écrits de l'Orient ancien, de vraies œuvres littéraires (l'épopée babylonienne de Gilgamesh, l'histoire du Naufragé égyptien) ont sans doute contribué à orienter l'action. Les descentes chez les Morts sont, bien avant Homère, des thèmes classiques de la pensée religieuse en Asie Mineure et en Egypte. C'est tout un passé très antique qui se déverse dans l'imagination grecque... » (*Homère*, pp. 123-124).

On retrouvera donc tout cela, entre autres choses, dans ce petit livre où tout est dit, de façon alerte, voire agressive, en tout cas vécue et vivante encore, de ce qui a été dit sur Homère. Mais ce n'est pas tout ; et ce n'est peut-être pas l'essentiel.

Je ne veux point tant parler de l'illustration, surabondante bien que ce beau visage d'aveugle qui se dessine sur la couverture, ce décor peint, qu'on devine si richement bariolé, dont sont garnis les révers, bien que ces fauves naïfs, ces dieux parfois bouffons un tantinet, ces guerriers qui passent en exergue, se présentent en médaillons, en tête, à la fin des chapitres, aient failli un instant par quelques choix heureux, faire céder mon obstination à refuser en face de la poésie d'Homère toute illustration, tout ce qui veut orienter, préciser, donc mutiler et freiner sa prestigieuse puissance d'évocation, diverse au demeurant en chacun de nous. Mais pourquoi, après cet admirable fragment de vase à figures noires où l'on voit Achille face à face avec son cheval, et ce guerrier portant sur l'épaule le cadavre inerte de son compagnon, pourquoi cette grotesque Circé béotienne ? Pourquoi surtout, une fois encore, ces ruines, ces écroulements de blocs, au demeurant d'un autre âge, à Egine, à Olympie, qu'Homère n'a point connues, et même cet éternel cercle des tombes de Mycènes, et même ce vaste horizon de la plaine d'Argos, au seuil tragique du palais des Atrides, le paysage que dans la lumière indécise du matin le précepteur d'Oreste anime de souvenirs pour susciter au cœur hésitant du jeune homme le sursaut vengeur, mais qu'Homère, lui à coup sûr, Homère pour qui Mycènes n'est rien d'autre qu'un éblouissement d'or, n'a jamais entrevu, même en ses songes intérieurs ?

Non, ce qui est l'essentiel, ce qui est neuf, ce qu'annonçaient du reste déjà les essais de Gabriel Germain ici même, dans les *Cahiers du Sud*, et qui l'engage désormais comme par une promesse, ce sont de remarquables traductions. Il est donc vrai, une fois de plus qu'entendre et servir un poète, ancien ou étranger, et non point le trahir, comme on dit, c'est en définitive le traduire, lui vouer cette fidélité patiente qui atteint le cœur de l'œuvre et

sa chair. Là encore, comment choisir, parmi ces pages qui déjà ne sont qu'un choix ?

Qu'on nous permette seulement de dire, contre tous ceux qui vont disant, et continueront de dire qu'Homère ne se traduit pas (et tant d'autres aussi, bien sûr, à volonté) et veut être lu dans le texte seul - qu'il faut, avouons-le, presque une vie d'homme pour avoir le sentiment de commencer à pénétrer à posséder Homère - non seulement à entendre les palpitations de la fureur et les frémissements du courage, la nostalgie des héros, les ironies et les sourires indulgents, mais encore, ce qui n'est pas moins essentiel, à en embrasser la monumentale architecture ; et que cela ne se renouvelle pas à loisir. Dès lors, peut-on, en face de ce bonheur que représentent les interprétations de Gabriel Germain, ne pas souhaiter, ne pas lui demander de compléter cette œuvre, d'ajouter à la thèse, à la grande exploration de sources puis à la précieuse initiation qu'est le nouvel *Homère*, l'aboutissement qu'il nous propose ?

Nous attendrons, avec patience, ce couronnement de l'œuvre de Gabriel Germain au service d'Homère que sera sa traduction de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*.

PIERRE GUILLON.

### TROIS ESSAIS SUR PAUL VALÉRY, par LUCIENNE JULIEN-CAIN (Gallimard).

Remarquables par les horizons qu'ils ouvrent sur le domaine encore insuffisamment exploré de l'œuvre de Paul Valéry - dont beaucoup se plurent à proclamer le génie sans toujours avoir été persuadé qu'il en fut rarement d'aussi précieux, - les essais de Lucienne Julien-Cain prennent une place très particulière parmi tous ceux consacrés à l'étude de la pensée et de l'écriture du poète.

Paul Valéry exige une approche attentive, une compréhension profonde de ses méthodes et des jeux de sa pensée. Il demande au critique intelligence, effacement et une longue intimité intellectuelle pour écarter de sa démarche les interprétations arbitraires. Le plus difficile est peut-être de situer le point à partir duquel tout s'ordonne, le principe de ses expériences mentales. Lucienne Julien-Cain nous semble l'avoir posé avec pertinence en montrant que Valéry s'efforce de tirer le plus possible de lui-même, de se prendre comme point de départ et comme étalon. Pour sa démonstration elle dispose d'arguments sans réplique, lettres, conversations transcrites, souvenirs, et elle n'avance rien qu'elle ne prouve. Son introduction fort claire nous le fait toucher du doigt.

Elle a groupé ses recherches personnelles en trois essais dont le plus important, le plus curieux sans doute, est celui sur *Valéry et l'utilisation du monde sensible*. Pour qui a connu le poète, cette confrontation de sa pensée avec la diversité du donné est d'une richesse et d'un pouvoir illuminants. Valéry découvrirait des rapports nouveaux entre l'esprit et son objet, ou des objets entre eux. Son regard agile se plaisait aux interférences, aux contrastes qui modifient l'aspect du monde connu et rendait notre sensibilité

plus fertile. S'il soufflait sur des cendres il en sortait des étincelles. Il eut donné de l'esprit aux sots. Lucienne Julien-Cain excelle précisément à nous montrer Valéry tout en antennes, toute pensée dehors, fusant d'expressions et surtout d'idées neuves - un Valéry-Protée de l'esprit mais toujours retrouvant son double au centre de sa méditation.

Dans *Edgar Poe et Valéry*, sont analysées des affinités de pensée, de recherche esthétique. Et ce qu'il aime par dessus tout en Poe: le logicien, le créateur volontaire et méthodique aide à comprendre ce qui motivait sa défiance à l'égard de l'inspiration.

Le dernier essai développe, avec le ton d'une élévation, une pure perspective Valéryenne, celle d'un système de connaissance qui prend valeur d'ontologie: l'homme, un jour, ne fera que « lire dans son esprit » où l'ensemble du monde mental après « maturation consciente » de toute pensée, redeviendra chose simple, élucidée, se déroulera comme un ruban lumineux. Ainsi le monde, pour Faust, devient transparence. Affranchi peu à peu de ses entraves, l'esprit humain avancera vers l'Absolu.

Si la densité même de cet ouvrage interdit, - pour n'en pas fausser le développement spirituel, d'une savante architecture, - de tenter sa présentation résumée, sa lecture invite à relever, au défilé de pages d'une coulée merveilleuse, telle ou telle réflexion de l'auteur, étonnante par sa détermination, par sa justesse de vue, et dont l'évidence subjugue.

Quel poète ne se plaira à méditer ces lignes :

« C'est la Poésie, celle du moins qu'il (Valéry) vient de découvrir et qui selon l'expression de celui qui fut son inventeur (Rimbaud), sera « accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens », qui va le guider, à travers l'usage ambigu des signes, vers un univers des transformations mentales qu'il ne cessera durant cinquante ans d'organiser, de magnifier, jusqu'à ce qu'il résume pour lui dans une métaphysique de la Forme conçue non plus en tant qu'attribut esthétique, mais comme l'objectivation de ce que le poète et le philosophe possèdent de plus intérieur ».

Quel prosateur ne saura gré à Lucienne Julien-Cain d'avoir noté l'allure et le ton, - dirais-je réalistes - de la phrase valéryenne, et ainsi d'avoir ouvert une faille dans la notion rapidement acquise, et par habitude transmise, de l'hermétisme de Valéry :

« Le monde des objets sera comme le squelette et l'envers terrible du monde de son imagination. Le voici, un jour, réfléchissant sur le « métier de l'homme », et constatant que toute « spécialisation » s'insère si profondément dans une vie « que la déchéance générale, le procès de dégradation et de destruction de la personne physique et pensante » en respectent le sentiment. Et alors, devant nous, il évoque une îlanerie vieille de trente ans qui l'avait mené devant « l'ancien Hôtel-Dieu ». Cela commence comme du Dickens. « Au bas de tristes murs, mainte échoppe de vieilleries s'appuyait : linges sales, lampes verdies, verres et ferraille, ustensiles ignobles dans des paniers. Et des livres aussi, car il se trouve toujours des livres dans les épaves ».

L'ouvrage de Lucienne Julien-Cain convaincra aussi bien les admirateurs que les détracteurs de Paul Valéry. Les uns et les autres se sentiront enclins à réviser de hâtifs jugements, portés tant sur le personnage secret que fut le poète, que sur ses écrits appelés à demeurer le témoignage d'une époque dont nulle incidence artistique ou historique ne le laissa indifférent. Lucienne Julien-Cain

a aussi le mérite de briser la fausse tour d'ivoire où l'on enferme à plaisir Valéry, et de rétablir la vérité ; et j'aime évoquer avec elle : « Ce promeneur qui sort de cette grille, au bord d'un trottoir, en pardessus bleu d'hiver, cache-nez de laine beige flottant, dont il est impossible de confondre la silhouette avec une autre à cause de ce rythme qui le rend toujours évident ».

On doit ainsi à l'auteur l'approche d'un Valéry humain, qu'elle nous rend familier, en faisant abstraction de tout l'encombrant côté anecdotique dont on accable ordinairement un homme illustre, pour lui garder ce prestige d'un être accueillant et accessible dans sa vie et par son œuvre.

Mais qui, mieux que Lucienne Julien-Cain, qui eut le privilège de le connaître durant de longues années, de recueillir ses propos et de collaborer occasionnellement à son travail, aurait pu remplir si scrupuleusement, comme elle le confie trop modestement, « cette sorte de mission d'information », en nous proposant le portrait d'un Valéry « se regardant regarder » ?

Une phrase-clef du livre nous paraît être : « Il a voulu faire de son esprit un héros de roman ». C'est le sens de l'aventure valéryenne, la quête que l'écrivain a effectuée dans les contrées du langage ; cela est confirmé par les lignes suivantes du poète, que l'auteur cite, pour justifier son entreprise :

« Pour mon goût particulier il n'est pas de voyage aux confins du réel, de contes merveilleux, de narrations épiques ou dramatiques qui l'emportent sur l'étude de l'inépuisable créateur et transformateur universel que l'on nomme l'Esprit ».

Disons que Lucienne Julien-Cain n'avait pas besoin de cette justification. Tout son livre éclaire à merveille la pensée de Paul Valéry, dont la mémoire se trouve hautement servie et honorée.

ROUBEN MÉLIK.

### L'ESTHÉTIQUE DE SAINT-EXUPÉRY, par CARLO FRANÇOIS (*Dela-chaux et Niestlé, Neuchâtel*).

Quel titre, à première vue, paraîtrait le moins paradoxal : *L'Esthétique de Saint-Exupéry*, ou *L'Esthétique de Jean Giraudoux* ? Le second sans doute. Mais la remarquable thèse de René Marill Albérès s'intitule : *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux*. Insistons sur « et Morale ». Tandis que Carlo François (Wellesley College) n'a pas craint de présenter devant l'Université de Harvard une thèse sur *L'Esthétique d'Antoine de Saint-Exupéry*. L'Esthétique, tout court.

Armé de la très universitaire baguette de coudrier, Carlo François s'est fait découvreur de sources. Et la source principale de Saint-Exupéry, c'est Elie Faure, l'auteur de *L'Esprit des Formes*. Par ce chemin, Carlo François est remonté à une autre source bien vivante : Frédéric Nietzsche. Ainsi, nous retrouvons la morale, mais non pas une morale intangible, fixée une fois pour toutes. Pour Saint-Exupéry, « la genèse n'est point achevée ». Il s'agit de créer une civilisation, de renoncer aux formules mortes (ce qui ne veut pas dire rechercher la poésie dans le solécisme), d'inventer

les valeurs, d'agir et de faire agir. Les lecteurs de *Citadelle*, ouvrage dont Carlo François donne une excellente analyse, savent bien que, pour Saint-Exupéry, « la beauté devient », comme le bonheur, et comme la vie. Réconciliant deux démarches contradictoires, la démarche lyrique, qui est celle de la liberté, et la démarche classique, faite de contrainte, le poète veut éclairer l'homme, déchiffrer l'univers, épouser la vie même, dans son mouvement. Il vise à la perfection, à l'accomplissement de l'humain, tendu vers l'idéal d'une civilisation nouvelle.

Embellir les âmes, tel était le vœu profond du romancier-aviateur. C'est ce qui autorise Carlo François à mettre l'esthétique au centre des préoccupations de Saint-Exupéry. On voit que cela suppose, de l'esthétique, une définition fort peu conventionnelle. Le mérite n'est pas mince, pour Carlo François, d'avoir retrouvé Saint-Exupéry, sous la légende de « Saint-Ex ».

SERGE BRINDEAU.

**SAVOIR ET GOUT**, Hygiène des lettres III, par ETIEMBLE (*Gallimard*).

Etiemble, dans ses essais critiques, réalise un tour de force permanent : celui d'être à la fois juste et injuste. Sans doute est-ce que ses qualités sont indissociables de ses défauts. Il paraît pédant mais il est érudit. Il est acrimonieux mais vengeur. Il est virulent mais sain. Il est excessif mais ramène toute chose à ses vraies proportions.

Il faut le prendre tel qu'il est. Tout compte fait je crois ses textes vraiment démystifiants. Je n'apprécie pas nécessairement tel coup de patte à Char, ni telle critique immodérée de Simone de Beauvoir au nom de l'orthodoxie sinologique, mais lis pourtant tout cela avec belle humeur et dois convenir que *Savoir et goût* ou *Ecrivains et professeurs* me paraissent des morceaux d'excellente polémique. Il y a là des vérités qu'il fallait dire et Etiemble en affirmant bien haut les droits de la science, du travail, du sérieux, de l'honnêteté intellectuelle - et leur part dans la connaissance - contre les prestiges du verbalisme, de la publicité, du bluff et du trompe-l'œil littéraire, fait réellement œuvre d'hygiène. On se réjouit à le suivre et on se fait en même temps les griffes. L'esprit y trouve son compte.

RAYMOND JEAN.

## LE ROMAN

### UNE CURIEUSE SOLITUDE, par PHILIPPE SOLLERS (*Editions du Seuil*).

Le roman de Philippe Sollers a été considéré comme la révélation littéraire de l'hiver dernier : je suis donc en retard. Mais les livres qu'une certaine qualité de langage tire hors du commun, il n'est sans doute pas mauvais de les regarder une fois calmé le tourbillon qu'est toujours un lancement... Une entrée en littérature aussi triomphale - on a envie d'écrire à cheval - et telle qu'on n'en avait plus vu depuis Raymond Radiguet (d'ailleurs, que d'affinités avec Radiguet ! seule a changé la lumière de l'époque...) ; une adhésion aussi totale de la part d'esprits aussi différents que Mauriac d'abord, Aragon ensuite (mais déjà le manuscrit du *Déjà*, le premier texte de Sollers, publié par Jan Cayrol, avait étonné cet autre lecteur sévère qu'est Francis Ponge...) - bref, le concert qui s'élève autour d'*Une curieuse solitude* fait que le lecteur, instinctivement, s'apprête à se méfier et qu'il ouvre le livre un peu réticent. Or, dès les premières lignes, et avant de connaître quoi que ce soit d'une histoire, avant même de réfléchir sur une « morale », il est saisi par une certaine allure, présence ou coup d'archet, qui se déclare. Ici, et d'abord, la phrase - ou le phrasé. On est en présence d'un texte. Et c'est un salut : « Toutes ses qualités longuement, minutieusement pesées, seraient donc attentives à ce mouvement toujours le même, encore qu'avec mille variantes, telle la vague est portée par la même nécessité, mais avec plus ou moins de vigueur et d'insolence ».

Le livre de l'adolescent qui s'éveille à l'amour, ému ou initié par la femme ardente, plus âgée, a été écrit bien des fois. Thème de la révélation, de la liberté conquise, en même temps que celui de la solitude rencontrée dans la prise de conscience qu'un tel amour est impossible en tant qu'amour sublime ; thème de l'adolescence qui s'émerveille, s'inquiète et meurt, transformée en « virilité » : il est devenu banal. Il est vrai qu'il est éternel. Cependant c'est l'argument romanesque qui peut mener au pire. Sollers ne le renouvelle que par la noblesse de Concha, l'initiatrice. Noblesse qui porte l'amour, et ses ébats à un degré de pureté suffisant pour que celui qui n'était qu'un jeune bourgeois disponible, puisse, après son expérience, avoir le droit de parler comme il le fait de « lumière » ou de « joie ».

« Elle m'aimait et c'était pour cela, je le savais bien, qu'elle ne voulait plus me revoir ». Ce n'est pas abusivement que Sollers se réfère avec quelque coquetterie (mais quelle franchise, quelle connaissance de soi et de ses moyens), à *Bérénice* ou à *La Princesse de Clèves*. Concha est une Princesse gourmande, mais assez polie pour qu'éclate sa race - elle ne pouvait être qu'espagnole, évidemment. Le roman de Sollers est racé. Il est de la race de ceux

qui s'éclairent par l'intérieur, et vibrent, dans une espèce de rarefaction du monde sensible qui pourrait être absence. Un pas de plus, et c'est le vide. L'équilibre tient parfois du miracle.

Peut-être alors que ce sont les « références » qui l'assurent. Sollers les fournit ouvertement : Stendhal, Mallarmé et Proust. On peut dire qu'*Une curieuse solitude* est le seul roman de notre temps qui veuille reprendre l'expérience proustienne et se situer dans la même perspective qu'elle. Philippe Sollers revendique alors sa place parmi ceux dont la justification est d'éterniser par l'écriture un instant irremplaçable et, en fait, inexistant tant qu'il n'a pas été exprimé : « Pour une fois, j'attendais l'impossible et l'impossible arriverait. Et, brusquement, je sentis que c'était là ce qu'il me faudrait tâcher d'exprimer toute ma vie, ce sentiment d'extase vis-à-vis du monde ou des êtres, cette brusque assurance d'une harmonie et d'un bonheur incommunicables, certes, mais qui, pour moi-même, ne seraient parfaits que dans mon effort pour les redire. Et, multipliant ces sensations, faire de ma vie (mais était-ce possible ?) un ensemble clair et solide qui eût l'éclat et la dureté d'un nouveau métal que rien enfin ne pourrait fondre ».

Ce qu'il veut faire, ce qu'il veut être, Philippe Sollers le dit, sans hypocrisie ni impudeur, mais avec une désinvolture admirable parce qu'elle est sérieuse. Il s'est placé d'instinct au cœur du problème de la morale littéraire. C'est pourquoi, d'ores et déjà, il n'a plus le droit de nous décevoir.

JEAN TORTEL.

#### LA RUCHE, par CAMILO-JOSÉ CELA (N.R.F.).

Ce livre est épouvantable. Tout ce qui touche à l'Espagne nous atteint au cœur, tout ce qui vient d'Espagne est relique. Ce livre est épouvantable parce qu'il révèle une Espagne douloureuse, absurde, vidée. Plaies vives ? Non, ce sont de lentes métamorphoses, c'est la descente hallucinée vers les enfers du médiocre, des mégots, de la mauvaise haleine, de la maladie, de l'amour à la sauvette. Ce livre ne nous irrite pas, il fouille plus profond. Il fait mal, sa lecture terminée nous avons pris l'air dans le souvenir de quelques coplas.

Ce n'était pourtant pas l'Espagne pittoresque que nous aimions dans ces coplas douces et amères, mais une poésie qui si ingénument, si clairement, pénètre et allume. Une poésie perdue. Avec le livre de Camilo-J. Cela nous touchons brutalement à une réalité nouvelle : bien que séparé du reste du monde, le Madrid de 1942 est soudé au malheur général de la guerre, mieux vaut encore la guerre que la prison, mieux valait notre espoir que ce renoncement inhumain. C'est pour cela que *La Ruche* est un roman terrible, son auteur prend le soin de bien préciser dès les premières pages : « Mon roman *La Ruche*, premier livre de la série *Les chemins incertains* n'est qu'un pâle et modeste reflet, qu'une ombre de la réalité quotidienne, de l'âpre, tendre et dou-

loureuse réalité». Il faut lire cette introduction : « Je pense que de nos jours on ne peut écrire, bien ou mal, que des romans semblables au mien, si je pensais le contraire, je changerais de métier » ; et « Mon roman pour des raisons particulières a été publié en République Argentine ». Puis, pour la deuxième édition : « Mes idées n'ont pas changé depuis quatre ans, ni mes sentiments et mes points de vue, il est arrivé dans le monde des choses étonnantes, mais l'homme traqué, l'enfant qui vit comme un lapin, la femme dont le pain quotidien est accroché au sexe, sinistre mât de cocagne, de l'épicier conformiste et cauteleux, la jeune fille sans amour, le vieillard sans espoir, le malade condamné, le suppliant et dérisoire malade condamné sont toujours là, personne ne les a changés de place, personne ne les a balayés, presque personne n'a jeté un regard sur eux ». Et à la fin : « Mais dans tous les cas, j'ai la conscience tranquille ». Voilà, et cela pourrait suffire, voilà résolus les problèmes du roman. Tant de sérieux, tant de douceur intimident un peu, cette « conscience » qu'on le veuille ou non, en impose. Et nous ne parlerons de ce livre qu'en fonction de cette conscience, que pour satisfaire cette conscience, étendre plus avant son ouvrage.

Madrid 1942, au café de Dona Rosa vont et viennent un cireur de bottes, Don Leonardo qui l'exploite misérablement, une veuve « bien », dona Isabel, une fille, Dona Elvira, « la pauvre, c'est une sentimentale qui s'est mise à faire la vie pour ne pas mourir de faim, tout au moins pas trop vite », un jeune poète « qui fait des vers avec des idées », des couples bien assis, les garçons au visage flasque et Dona Rosa vulgaire, cupide, agitant l'écume de ce monde, on dirait avec délices ; « Dona Rosa, ses mains grassouillettes posées sur son ventre gonflé comme une outre d'huile est l'image même de la vengeance du repu contre l'affamé ». Puis Don Pablo et sa femme qui entre autres a ce mot : « Ceux qui ne travaillent pas ne méritent pas de pitié ». Tandis que l'orchestre miteux joue à la demande des rengaines sentimentales. Tournons encore quelques pages, mais nous savons déjà que ce monde n'ira pas plus loin, et que le café, la chambre, la rue, auront cette même absurdité sans force, vide. C'est le monde imbécile des êtres qui n'ont aucune possibilité de changer leur situation et qui ont fini d'espérer. Ces êtres grignotent, se lavent mal, forniquent, l'image qu'ils donnent est à l'opposé même de cette grande jubilation qu'est par exemple le Jardin des Délices de Bosch. Ils sont toujours en deçà de l'appétit, en deçà du délire, en deçà d'eux-mêmes. Passe un petit chanteur de flamenco, et voici ce qu'il chante :

*Dites-moi monsieur le tailleur  
faites-les moi bien ajustées  
pour qu'en me rendant à la messe  
me mirent les petits messieurs.*

On ne peut parler d'action, de personnages, tous sont de la même famille. Voilà Victorita qui se prostitue pour son fiancé tuberculeux, et Martin Marco, journaliste sans copie plus ou moins traqué. Vient la nuit, et ce sera la multiplication des étreintes sans amour, conjugales, dans la fatigue et l'ombre, quant à Martin Marco, emporté par la commune chaleur animale, il couchera avec une fille sans pouvoir la toucher, et à l'aube il lui dira des vers de Juan-Ramon Jimenès.

Camilo-J. Cela a avoué dans l'introduction les difficultés qu'il a eues pour monter ce roman, on le croit sans peine, car la multiplicité et le rythme de ce livre n'ont pas de règle possible, de fin. A chaque page on redécouvre les mêmes êtres au même instant d'eux-mêmes, et ce roman qui tourne sans arrêt nous apprend pourtant à chaque page encore quelque chose du cœur sanglant et des entrailles échauffées de l'homme lorsqu'il n'a rien à espérer ou à entreprendre.

« Que Dieu nous accorde la rémission de nos fautes ». Telle est la dernière phrase. Cette fois ce n'est pas seulement un « picaro » qui, tant bien que mal, s'en tire avec un méchant destin, mais c'est une nuée d'êtres qui se trouvent mal avec leur vie, vécue exactement au jour le jour. Ces misères, ces fautes, ces bassesses sans révolte font penser un peu à la *Cité Involontaire*, le reportage d'Anna-Maria Ortèse avec cette différence que les « Granili » ne sont qu'un quartier de Naples, tandis que la pouillerie que nous révèle Cela s'étend à une capitale, sinon à un pays entier. Le livre refermé on cherche le lien entre ces destinées ? La littérature n'y trouve ses droits que dans la perfection d'une technique, l'humour, le trait, l'abondance de langage parlé sont ici les éléments les plus réussis d'une peinture épouvantable, le texte français, très soigné, nous le rend bien. Quant à ce lien, il est peut-être au creux de ces existences purement animales, faute de communauté.

JEAN TODRANI.

**LES PASSAGERS DU SIDI-BRAHIM**, par JACQUES LANZMANN  
(Julliard).

Un livre juste. Un roman sans grandiloquence, sans tragique, sans aigreur sur un des aspects les moins négligeables du drame algérien. Qu'il se transforme en explorateur amusé pour marcher sur les glaces de l'Islande, en aventurier pour bourlinguer à travers l'Amérique du Sud, en touriste indiscret pour soulever en U. R. S. S. un coin du voile, Jacques Lanzmann est toujours au diapason du monde contemporain et manifeste en face du réel l'appétit des Cendrars, des Céline, des Miller.

Ici pourtant il imagine. Mais l'histoire qu'il nous propose est aussi simple, vraie et dure qu'un document. On ne pourrait, hélas, lui reprocher que son excès de vraisemblance. Les héros (héros ?) en sont deux algériens, un homme et une femme, les Ben Ousman, qui, désespérés de voir leurs enfants mourir à la naissance, quittent leur pays pour consulter en France un médecin spécialisé. Entreprense obstinée et folle qui les mènera de malheur en malheur, d'humiliation en humiliation, d'exploitation en exploitation. Alger, Marseille, Paris : partout on leur apprend à vivre, comme dit le langage familier. C'est cet apprentissage que conte Lanzmann. Il ne noircit pas sa peinture puisque finalement l'enfant viendra au monde dans un hôpital parisien et que Aïcha et Ahmed seront rendus à la confiance - une certaine forme de confiance - par l'amitié inattendue, incompréhensible (sans doute parce que tellement simple et naturelle) d'un couple de français, leurs voisins. Mais

tout est dit, sans fard, sans complaisance, sans romanesque, selon une technique intéressante et avec beaucoup d'art et de vérité. Au lecteur le pain d'amertume ! Jacques Lanzmann fait bien de le lui servir.

RAYMOND JEAN.

**LE CONSEILLER HIPPIQUE**, par EMILE DANOËN (*Gallimard*).

Les livres probes paraissent avoir été écrits rapidement : rien de plus vif et de plus jaseur que les ruisseaux de montagne. Faire comparer le « Conseiller Hippique » à une source alors que ce conseiller serait plutôt un égout, voilà le secret d'un écrivain probe : Emile Danoën. Chez lui l'éclairage précis du trait, le tracé sans fioritures des caractères, le modelé massif de la phrase, font penser à ces romanciers de la grande époque qui ont dû leur grandeur à la probité de leur caractère, honnêteté et grandeur se confondant lorsque l'exercice de style se confond avec l'exercice de la pensée. « Le Conseiller Hippique » est un bon livre.

Il faut le lire. On y court d'une page à l'autre, en sautant parfois des mots tant on est impatient d'en savoir plus sur les affaires du Conseiller, affaires louches bien sûr, à l'image d'une époque louche, incarnée en des individus si particuliers et si précis que, des hommes comme ce Conseiller Hippique, on les rencontre cent fois par jour, on les a vus cent fois souffler dans le cou des femmes — Ah ! Bel-Ami ! — leur haleine un peu courte, on a mille fois été émerveillé à la niaiserie de leurs propos ! Que ces êtres soient si représentatifs, voilà qui pour Danoën et pour le lecteur justifie qu'on écrive sur eux de gros livres, d'une plume vengeresse, vengeresse, vengeresse ! Zola écrivait ainsi.

THÉRÈSE PLANTIER.

**LES ABSENTS**, par VIVETTE PERRET (*Gallimard*).

L'enfance est un miroir tremblant, une eau. D'où l'angoisse qu'éprouve l'auteur à s'y chercher et la surprise que le lecteur ressent à y discerner un reflet. Le livre de Vivette Perret commence par une ablution dans l'enfance, un débarbouillage matinal, un rite hygiénique, un baptême de bateau avec du champagne. Bien que le procédé soit artificiel, peut-être pour cela, on éprouve de l'étonnement à constater que petit à petit s'édifie quand même le roman. J'avoue que je m'attendais à le voir aller tout de guingois. Pas du tout. C'est bâti. Pierre après pierre, brique après brique, et même sans ciment, ça tient. C'est une petite maison de douleur à la taille du populisme. Pas un Panthéon. Une maisonnette de campagne où entrent et sortent des gens pas très marquants, pas très définis, pas très décrits. Peu de chose, en somme.

TH. P.

## LES ARTS

**L'ART ET L'HOMME, tome II, par RENÉ HUYGHE (Librairie Larousse).**

A notre époque, qui est celle de la civilisation de l'image et où, comme l'a fait remarquer Malraux, les musées sont devenus les temples d'une nouvelle religion, les histoires de l'art tendent à se multiplier et à se singulariser aussi. Elles en sont les sortes de Bibles, et l'on doit s'y reporter journellement, en tous cas fréquemment, pour mettre en place historique et plastique les images que l'agrandissement à l'échelle mondiale de nos connaissances esthétiques et le développement de la photographie et de ses ressources placent sous nos yeux. Mais aucune de ces histoires de l'art ne pourra à coup sûr prendre le pas sur celle de René Huyghe dans le domaine de l'efficacité.

Entendons que l'étude analytique des œuvres d'art étant dépassée et ne conservant de valeur, certes non négligeable, que dans le cadre de l'érudition ou des recherches techniques, c'est d'un regard synthétique qu'il importe de voir embrasser l'art universel. Nul n'est mieux qualifié que René Huyghe pour faire cette indispensable synthèse, car il a le don d'enseigner. Et que l'on ne prenne pas appréhension de ce mot. Certes, certains amateurs de chocs raffinés et d'émotions rares trouveront que *L'Art et l'Homme* est un ouvrage enseignant. Je l'accepte. Il vaut mieux, après tout, être « enseignant » que de caracoler à des hauteurs vertigineuses au-dessus de l'esthétique à grand renfort de paradoxes, de vaticinations et de fragments photographiés. Mais ordonner des notions quelquefois confuses ou difficiles, dégager les lignes de force des courants artistiques et des créations plastiques au long de l'histoire dans leurs rapports avec les civilisations et les idées, en montrer les tenants et les aboutissants, bref, tirer au clair le grand dialogue de l'art et de l'homme, est le propre de la lucidité que nous admirons chez René Huyghe.

Comme le tome premier consacré à l'antiquité, ce tome II de l'ouvrage publié par Larousse, tire son efficacité, dont je parlais, de la méthode de structuration employée. Chaque chapitre comprend trois parties. Une large étude générale de synthèse, rédigée par René Huyghe et, pour deux chapitres concernant dans ce volume les arts asiatiques, par Philippe Stern. Des études particulières, œuvres de spécialistes très éminents, portant sur des périodes ou des formes d'art déterminées. Enfin, des précis où sont rassemblés le plus de renseignements utiles (œuvres, dates, artistes, concordances historiques). Ainsi, le lecteur passe d'une vue d'ensemble à une connaissance de plus en plus minutieuse qui lui donne à la fois les justifications et les éléments d'une vérification personnelle. Une remarque toutefois, où nous nous permettons d'attirer l'attention du directeur de cette entreprise collective. Il peut y avoir quelque danger à faire rédiger les précis par les auteurs des études qui les précèdent. Les premiers ont alors tendance à n'être que des résumés des secondes. Le cas se produit dans ce tome II dans le chapitre sur le développement des arts

orientaux. Tandis qu'un autre rédacteur peut apporter dans son précis une présentation différente, des données complémentaires, resserrer une question ou insister sur certains éléments qui avaient été trop généralement exposés.

Le volume, depuis l'avènement du monde chrétien jusqu'au Cinquecento, fait une part égale à l'Occident et à l'Orient. Il est ainsi le reflet même de toute cette fermentation artistique, de tous ces mouvements d'influences qui mènent à la Renaissance. Développement des arts de l'Asie, Perse, expansion indienne jusqu'à la domination moghole, Chine des Han aux Yan, Japon des époques Héian et Kamakura. Elaboration en Europe de l'art roman et de l'art gothique et constitution des grands centres d'art de l'Italie, de la France, des Flandres, de l'Angleterre et de l'Allemagne. Un chapitre fait le point de la pénétration des deux mondes Orient et Occident au cours des invasions barbares et nordiques et de la conquête musulmane. L'illustration est démonstrative et utile. Elle contribue à donner, avec cette histoire de l'art d'une conception intelligente, l'instrument de travail et de référence clair qui convient à l'optique artistique de notre temps.

PIERRE GUERRE.

(Un vol. relié, 464 pages, 1.200 illustr., 20 hors-textes en couleurs. Prix : 7.500 francs).

**LE LIVRE DE L'ARCHITECTURE MODERNE**, par MICHEL RAGON  
(Robert Laffont, éditeur).

De tous les arts modernes, l'architecture est celui le plus couramment décrié. Les raisons en sont diverses. D'abord le prix de revient excessif de la construction, ses mauvaises conditions de rendement qui font que nous n'avons pratiquement sous les yeux que des « boîtes à logement », témoignant du plus médiocre esprit de réalisation artistique. L'impossibilité aussi de voir les œuvres des architectes étrangers comme l'américain F.-L. Wright, l'autrichien Neutra, l'allemand Walter Gropius ou le japonais Horiguchi. Et encore les erreurs d'optique, qui font considérer le gratteciel comme type de l'architecture moderne, alors qu'il est si contestable que Le Corbusier l'appelle une « catastrophe ».

Le livre de Michel Ragon doit donc être d'abord un plaidoyer, il doit s'attacher à démolir un certain nombre de préjugés, page par page, avant que de donner un panorama, aussi complet que possible, des tendances de l'architecture moderne dans tous les pays du monde. Il faut convenir que la conviction de l'auteur est démonstrative et que son ouvrage, d'un format et d'une présentation agréables, se lit avec un grand intérêt. Il doit ouvrir à la plus vaste compréhension un art souvent injustement jugé.

P. E.

(Un vol. relié toile, 360 pages, 28 illustr. - Prix : 2.100 francs).



## **Pétrole et prospérité économique**

En un demi siècle, le pétrole a pris une telle place dans l'activité moderne que le niveau de vie

d'une nation peut aujourd'hui se mesurer à l'importance de sa consommation en produits pétroliers.

Source d'énergie extrêmement souple, le pétrole et ses dérivés répondent aussi bien aux exigences de l'avion à réaction qu'à celles du paquebot de gros tonnage. Matière première de préparation des lubrifiants, base de fabrication d'une foule de produits chimiques, le pétrole est devenu l'auxiliaire indispensable de l'industrie, de la marine, de l'agriculture. Il a permis l'essor de l'Automobile et de l'Aviation. Il imprime un mouvement irrésistible au progrès, il élève le niveau de vie de chacun, apportant plus de bien-être et de confort.

Toujours en tête des recherches et des réalisations Shell participe pour une très large part à l'effort commun qui fournit à la technique moderne les moyens de se perfectionner sans cesse.

**SHELL BERRE - 42, RUE WASHINGTON - PARIS 8<sup>e</sup>**

# LANVIN PARFUMS

PARIS



ARPÈGE  
RUMEUR  
MY SIN  
SCANDAL  
PRÉTEXTE

PRINTED IN FRANCE